
E.H. Gombrich
ARTE E ILUSIÓN
Estudio sobre la
psicología de
la representación
pictórica

Arte e ilusión es un estudio clásico de la creación de imágenes, del que Kenneth Clark afirmó que es «uno de los libros de crítica de arte más brillantes que he leído». La obra aspira a responder a una sencilla pregunta: ¿por qué existe el estilo? Aunque la pregunta sea sencilla, la respuesta no es fácil, y la brillante y extensa indagación que el profesor Gombrich hace en la historia y la psicología de la representación pictórica le lleva a muchos campos de estudio importantes. Gombrich examina, pregunta y reconsidera viejas y nuevas ideas sobre la imitación de la naturaleza, la función de la tradición, el problema de la abstracción, la validez de la perspectiva y la interpretación de la expresión.

Publicado por primera vez hace más de cuarenta años, *Arte e ilusión* no ha perdido ni un ápice de su vitalidad y relevancia. Gombrich es riguroso cuando se trata de aplicar los hallazgos de la ciencia a la comprensión del arte y de abordar ideas complejas y cuestiones teóricas; sin embargo, nunca pierde la sensación de asombro ante la inagotable capacidad de la mente humana y ante la sutileza de las relaciones que intervienen en el acto de ver el mundo y hacer y ver el arte. Gracias a un conocimiento profundo y a su excepcional don para hacer una exposición clara, Gombrich presenta sus argumentos con espíritu científico, como hipótesis que han de ser sometidas a prueba. Los problemas de la representación son fundamentales para la historia del arte, y *Arte e ilusión* es un texto imprescindible para todos los interesados en la comprensión del mismo.



Ernst H. Gombrich

ARTE E ILUSIÓN

Estudio sobre la psicología de la representación pictórica

ePub r1.0

Titivillus 26.07.2020

Título original: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*

Ernst H. Gombrich, 1960

Traducción: Gabriel Ferrater

Imagen de la cubierta: Bridget Riley, *Catarata 3* (detalle), emulsión sobre lienzo, 1967. British Council Collection; photo courtesy Mayor Rowan Gallery, Londres

Editor digital: Titivillus

ePub base r2.1








PRIMA PARS
t' AMSTERDAM,
by FREDERICK DE WIT,
in de Kalverstraet by den Dam in de Witte Paskaert.

SUMARIO

A la memoria de mis maestros

Emanuel Loewy
1857-1938

Julius von Schlosser
1866-1938

Ernst Kris
1900-1957

Prefacio

Cuando tuve el honor de que se me invitara a dar las conferencias A. W. Mellon sobre Bellas Artes, en la National Gallery de Washington, propuse como tema la psicología de la representación. Agradecí mucho a los conservadores el que aceptaran un campo de investigación que desborda las fronteras del arte y entra en el estudio de la percepción y de la ilusión óptica. El hecho es que los misteriosos modos con que puede lograrse que formas y trazos signifiquen cosas que ellos mismos no son, me habían intrigado desde mis días de estudiante. En mi obra *La historia del arte* esbocé el desarrollo de la representación desde los métodos conceptuales de los primitivos y de los egipcios, que confiaban en «lo que sabían», hasta los logros de los impresionistas, que alcanzaron a registrar «lo que veían». Usando pues la distinción tradicional entre «saber» y «ver», me aventuré sin embargo a insinuar en mi último capítulo que el carácter contradictorio del programa impresionista contribuyó a que en el arte del siglo XX la representación se viniera al suelo. Mis asertos en el sentido de que ningún artista puede «pintar lo que ve» y repudiar todas las convenciones tuvieron que ser, por fuerza mayor, algo aforísticos y dogmáticos. Para aclararlos y documentarlos tuve que someter a nuevo examen la propia teoría de la percepción que hasta entonces me fuera tan útil. Este libro es un registro de tal operación de examen crítico. No aspira a trastocar la interpretación anterior, sino a justificarla y a refinarla a la luz de los trabajos psicológicos contemporáneos. El libro precedente, en suma,

aplicaba a la historia de los estilos de representación una hipótesis tradicional sobre la naturaleza de la visión; el libro presente tiene un fin más ambicioso: el de usar recíprocamente la historia del arte para contrastar y verificar aquel marco hipotético. He tenido que dar por supuesto, pues, que el lector conocería las fases principales de los estilos de representación, según se describen en el libro anterior. Aparte de esto, no se requiere ningún conocimiento más especializado. Mucho menos presupongo un conocimiento de la psicología, ya que en este campo soy yo mismo lego y aprendiz. Al recalcar este hecho, sin embargo, no quisiera dar la impresión de que aparento una excesiva vergüenza. A mi modo de ver, el propósito mayor con que se instituyeron las conferencias A. W. Mellon fue el de conservar en estado de movilidad el comentario sobre las artes, y de hacer que el estudio progrese. Creo que el único modo de lograrlo es que sigamos el ejemplo de los artistas, evitando lo ya hecho y asumiendo riesgos intelectuales. Todo lo que prometí a mis comprensivos oyentes de Washington fue que no me ocuparía de tener las espaldas guardadas.

Las siete conferencias que di en la primavera de 1956 se titulaban «El mundo visible y el lenguaje del arte». Todas se han incorporado a este libro, la mayoría con sólo cambios mínimos (capítulos I, III, X y XI). En cuanto a las otras tres, una sobrevive en forma considerablemente más extensa para formar el capítulo IX; las otras dos se han dividido en varios capítulos y constituyen secciones de los capítulos II y V, VII y VIII respectivamente. Gran cantidad de material suplementario precede también de conferencias sobre aquel tema general, dadas en varias épocas cuando ocupaba la cátedra Slade en Oxford, en varias instituciones de la Universidad de Londres a la que pertenezco, durante un período en la Universidad de Harvard y en el congreso anual de la British Psychological Society en Durham, en 1955, donde esbocé mi programa de investigación.

Tal proceso de expansión era seguramente inevitable, en cuanto al material aquí presentado dejó de estar sometido a la tiranía del reloj. En verdad, mi dificultad mayor ha sido la de hacer suficientemente explícita la argumentación de base, pero sin permitir que cada capítulo se hinchara hasta formar un volumen. Por lo cual, a pesar de muchas refundiciones y nuevas redacciones, me he decidido a aprovechar las ventajas de la forma de conferencia, que goza del privilegio de no tener que levantar cada piedra y llegar hasta el fondo de cada calle que se abre. También da pretexto para la suposición optimista de que el lector se sentará en una silla, como el oyente está obligado a hacer, y seguirá los razonamientos y las ilustraciones en el orden en que se le presentan. Llegados a este punto, en efecto, creo que ya queda bien claro que éste no es un libro de láminas con textos explicativos. Es un libro para ser leído, con ilustraciones explicativas. Los editores han hecho todo lo posible para que las ilustraciones estén contiguas al pasaje que apoyan. La disposición de las notas obedece a un propósito semejante. No interrumpimos las conferencias, usualmente, para bombardear al público con datos bibliográficos. He apartado las referencias de la vista del lector y he reunido todas las notas al final, encabezándolas con referencias a la paginación del texto y al tema tratado. Todo lector que exige la cita del capítulo y versículo y que busca información bibliográfica encontrará con facilidad la información pertinente. En la pág. 334 figura una lista de los títulos íntegros de libros que a veces se citan de forma abreviada.

No ha sido falta de gratitud hacia los autores utilizados lo que me ha hecho relegar así los títulos de sus obras. Por el contrario, quisiera ahora expresar mi honda deuda con la labor abnegada de los expertos que han debido sacrificar años de su vida y mucha fructífera búsqueda, para que su saber estuviera a disposición de los no especialistas. El hecho, por ejemplo, de que las notas traigan en las lenguas originales algunos pasajes citados, y de que a

veces haya recurrido a traducciones mías, no debe redundar en desconocimiento de mi deuda con los directores y traductores de la Loeb Classical Library. Una referencia ocasional a artículos aparecidos en revistas de psicología no debería tampoco encubrir que me he fiado mucho de ciertos libros que, mientras escribía, estaban en mis estanterías: pienso en obras generales indispensables como son C. E. Osgood, *Method and Theory in Experimental Psychology* (1953), R. S. Woodworth y Harold Schlosberg, *Experimental Psychology* (1954), y también en el breve y conciso volumen de O. L. Zangwill, *An Introduction to Modern Psychology* (1950). Entre los estudios especiales sobre la visión, una admirable panorámica se encuentra en M. D. Vernon, *A Further Study of Visual Perception* (1952), en tanto que Wolfgang Metzger, *Gesetze der Sehens* (1953), examina el campo entero desde el punto de vista de la escuela de la Gestalt. Debo también mucho a Ralph M. Evans, *An Introduction to Color* (1948), pero más que a nadie a J. J. Gibson, *The Perception of the Visual World* (1950), libro que espero me haya precavido contra el peligro de no estimar adecuadamente lo que el autor llama «la sobrecogedora complejidad de la visión».

Más cerca todavía de las lindes de mi horizonte intelectual, espero haber sacado provecho de D. O. Hebb, *La organización dt la conducta* (1949); Viktor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis* (1950); F. H. Allport, Theories of Perception and the Concept of Structure (1955), y tal vez ante todo a F. A. Hayek, *The Sensory Order* (1952).

La enumeración de libros que representan distintas escuelas de psicología suscitará, en la mente del especialista, la sospecha de que mi enfoque tiene que ser fundamentalmente ecléctico. Hasta cierto punto dicha sospecha tendría justificación. Pero mi selección no carece de un sesgo propio. Si algún estudioso del asunto desea saber desde ahora la dirección de dicho sesgo, le remitiré al famoso artículo escrito en colaboración por E. C. Tolman y E.

Brunswik, «The Organism and the Causal Texture of Environment», en *Prychological Review* (1935), que carga el acento sobre el carácter hipotético de todos los procesos de percepción.

Da la casualidad de que no leí dicho artículo hasta una vez terminado mi libro. No menciono el hecho para reivindicar originalidad; más bien deseo destacar el papel que las tradiciones vivas desempeñan a la hora de dar forma a nuestros intereses y preferencias. El artículo se escribió en Viena en 1934, en una época en que yo tenía fugaces contactos con Egon Brunswik, quien tuvo la amabilidad de prestarse a hacer de sujeto en una serie de experimentos sobre la lectura de las expresiones faciales en el arte, a cuya organización colabore bajo la dirección de mi difunto amigo Ernst Kris. Fue sobre todo Ernst Kris, el historiador del arte que se transformó en psicoanalista, quien, a lo largo de una amistad de más de veinte años, me descubrió la fecundidad de un en foque psicológico. Nuestras investigaciones en colaboración sobre el problema de la caricatura me plantearon por primera vez la cuestión de todo lo que viene implicado en la aceptación de una imagen como un parecido fisonómico. Los resultados básicos de nuestro estudio quedaron incorporados a un ensayo de su libro *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952), que he aprovechado para la presente obra. Lo que una página impresa difícilmente puede comunicar es la pasión y la versatilidad de la siempre inquisitivamente de Kris, a quien debo la convicción de que la historia del arte quedará estéril si no la enriquece constantemente un contacto estrecho con el estudio del hombre.

Por aquellos mismos años, antes de que Hitler ocupara Viena, tuve la gran suerte de conocer a Karl R. Popper, que acababa de publicar su libro *La lógica de la investigación científica*, en el que establecía la prioridad de la hipótesis científica frente al registro de datos sensorios. Toda la familiaridad que acaso tengo con problemas de metodología científica y de filosofía la debo a su constante amistad. Me sentiría orgulloso de que la influencia del pro-

fesor Popper se dejara sentir en todo pasaje de este libro, aunque naturalmente él no es responsable de los muchos defectos de lo que yo he escrito.

El doctor Gottfried Spiegler, un físico médico, me enseñó a considerar como un problema filosófico la interpretación de todas las imágenes. El profesor Wolfgang Kohler, en Princeton, me regaló parte de su tiempo y me tranquilizó en cuanto a que las complejas cuestiones que se presentan en la práctica del arte tienen todavía, potencialmente, interés para la investigación psicológica. El profesor Richard Held, de Brandeis University, me aclaró varios puntos y me presentó al departamento de Psicología de la Universidad de Princeton, donde asistí a las Ames Demonstrations. Oskar Kokoschka me invitó a dar una charla en la Escuela del Ver de la Academia de Verano de Salzburgo, me persuadió de que los misterios de la visión pueden todavía fascinar a un gran artista de nuestro tiempo. Conversaciones con el profesor Roman Jakobson, de la Universidad de Harvard, y con el profesor Colin Cherry, del Imperial College of Science de Londres, me han proporcionado tantálicos atisbos hacia los apasionantes campos de la teoría lingüística y la teoría de la información.

Naturalmente, no puedo enumerar a todos mis colegas cercanos, en el Warburg Institute y en la Slade School of Art de la Universidad de Londres, a los que debo estímulo y apoyo moral. Pero desearía mencionar por lo menos a los que tuvieron la amabilidad de leer el manuscrito de este libro en diferentes estadios de la redacción, y aportaron sugerencias para mejorarlo: son el profesor Ian Bialostocki, la profesora Gertrud Bing, el profesor Harry Bober, B. A. R. Carter (quien también ejecutó diagramas), el profesor Philipp Fehl, la señora Ellen Kann, el señor Lester Cooke, la señorita Jennifer Montagu, el señor Michael Podro y la señora Ruth Rubinstein. El señor William McGuire,

por el lado de la editorial, y mi esposa y mi hijo Richard, por el lado hogareño, contribuyeron a cuidar del libro y de su autor.

Por el permiso de citar en mi texto doy cordialmente las gracias a: Random House por un pasaje de un poema de W. H. Auden; Dent and Sons por un pasaje de la traducción de Ellis del *Roman de la rose*; George Allen and Unwin Ltd. por pasajes de *The Works of John Ruskin*, y Phaidon Press Ltd. por extractos de la edición Mayne de las *Memoirs of the Life of John Constable* de Leslie, así como por pasajes de mi libro *La historia del arte*.

E. H. G.

Enero de 1959

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN

Los cambios en el cuerpo del libro se han limitado a unas cuantas rectificaciones de los hechos o de la redacción. Cualquier modificación de mayor monta habría trastocado fatalmente la cuidadosa compaginación que tan bien engrana texto e ilustraciones. Pero he aceptado con alegría la invitación del editor a escribir un prefacio para esta segunda edición.

Mi deber primero es sin duda alguna el de dar las gracias a todas las personas cuyo interés y comprensión han hecho necesaria esta reimpresión pasado menos de un año. Mi segundo deber sería el de tener en cuenta todas las críticas y eliminar todas las fuentes de equívoco que dichas críticas puedan haber revelado. No puedo hacerlo en un prefacio, pero puedo por lo menos llamar la atención hacia algunas. Una de tales piedras en el camino sigue siendo el dar precipitadamente por supuesto que un libro sobre la evolución del arte ilusionista debe afirmar implícitamente que la fidelidad a la naturaleza es el criterio de la perfección artística. Si no bastaran mis denegaciones de las págs. 6 y 7, mi comentario sobre la caricatura y otros aspectos no ilusionistas de

la representación tendría que ahorrarme esta falsa interpretación. Que a muchos grandes artistas del pasado les fascinaron los problemas del verismo visual es un hecho interesante y nunca puesto en duda, pero ninguno de ellos puede haber imaginado jamás que el verismo visual bastaría para hacer de un cuadro una obra de arte.

Otro grupo de lectores ha buscado en este libro apoyo para la opinión opuesta, según la cual la exigencia de fidelidad a la naturaleza carece forzosamente de sentido, ya que cada cual ve la naturaleza de modo diferente. El hecho es que yo me he esforzado por mostrar (por ejemplo, en las págs. 233 y sigts. y 252) que la innegable subjetividad de la visión no excluye ciertos criterios objetivos de exactitud en la representación. Un muñeco de cera puede parecerse a su modelo tanto que nadie los distinga, y una ojeada a una pintura por el ojo de una cerradura puede parecer idéntica a la visión de un objeto sólido, sea quien sea el que mire, y tanto si le encanta el truco como si lo desprecia.

Lo que puede haber causado este equivoco (aparte de formulaciones exageradas en las págs. 33 y 41 que ahora he rectificado) es mi reiterado aserto de que ningún artista puede copiar lo que ve. Esto no supone contradicción, ya que tanto el *trompe l'oeil* logrado como la caricatura impresionante no son sólo resultado de una observación cuidadosa, sino también fruto de experimentación con los efectos pictóricos. La invención de dichos efectos, según he procurado mostrar, fue estimulada por la insatisfacción que ciertos períodos de la civilización occidental sintieron ante imágenes que no parecían convincentes. La gradual modificación de las tradicionales convenciones esquemáticas de formación de imágenes, bajo la presión de nuevas exigencias, es lo que constituye uno de los temas mayores del libro.

En este punto debería tal vez apuntar a una dificultad menos obvia, cuya superación, de todos modos, no tendría que resultar demasiado difícil para el lector. En cuanto historiador del arte,

tomé por punto de partida la existencia y la frecuencia de tales vocabularios esquemáticos, sin explanar en detalle su carácter. Está en la naturaleza del problema el que un desproporcionado número de ilustraciones se requerirían meramente para presentar en cantidad figuras de sirvientes egipcios, pinturas chinas en bambú, madonas bizantinas, ángeles góticos o amorcillos barrocos, sólo para demostrar lo que cualquier repaso atento de museos o de libros de arte confirmará: cuán estrecho es el registro, y cuán sutiles las variaciones, dentro del cual los artesanos y artistas del pasado crearon sus obras maestras. El propósito real de este libro, en efecto, no es el de describir, sino el de explicar las razones de la inesperada dificultad con que tropezaron los artistas que inequívocamente querían formar imágenes parecidas a la naturaleza.

Reconozco que no siempre es fácil demostrar que existía tal intención, y estoy agradecido a uno de mis amigos pintores, que me ayudó a dar una nueva formulación a mi problema cuando me pidió que yo dijera llanamente cuál sería el hecho que refutaría mi opinión. Sería un estado de cosas en el que toda persona armada con un pincel lograra siempre ser fiel a la naturaleza. El simple deseo de conservar la apariencia de un ser querido o de un paisaje hermoso bastaría para que el artista «copiara lo que ve». Entonces tendrían razón los que dan por intencionadas todas las desviaciones de la naturaleza en los estilos no naturalistas. Esta presuposición parece plausible en nuestro mundo, porque la mayoría de los que viven en ciudades han absorbido grandes dosis de conocimiento de los efectos pictóricos, de andes y postales. Pero no tenemos absolutamente ningún derecho a imputar semejante libertad de elección a los que no pueden recibir el truco de segunda mano. Recientemente me encontré con un episodio en las memorias de un pintor, que ejemplifica este punto. Criado en Polonia entre judíos ortodoxos que no admitían representaciones pictóricas, Jehudo Epstein cuenta en *Mein Weg von Ost na-*

ch West (Stuttgart, 1929) su lamentable fracaso la primera vez que probó a dibujar un castillo en una loma, en su ciudad natal, y qué revelación se le hizo el que alguien le prestara un manual de perspectiva.

Para explicar esta necesidad en que se encuentra el pintor, de aprovechar las experiencias de generaciones precedentes, tuve que investigar a mi vez cómo funcionan los efectos pictóricos, y preguntarme qué relación guardan con la manera como normalmente elaboramos, al percibirla, la información que nos llega al mundo visible en que vivimos y nos movemos. En mi exposición de este problema, ciertos críticos filosóficos del campo neopositivista han levantado objeciones contra mi ecuación del ver y el interpretar. Temen, sospecho, que este enfoque puede socavar la fe en la confianza que merecen las observaciones sensorias, y por tanto dar apoyo y consuelo a sus adversarios. No comparto sus aprensiones, pero no soy el caballero andante defensor de ninguna terminología. Estoy dispuesto a reemplazar este término que les ofende, «interpretación», por cualquier otro, a condición de que designe el mismo proceso de ensayo y error mediante el cual arrancamos hierbajos de ilusiones, y contrastamos y revisamos nuestras creencias sobre el mundo, en el dominio de la percepción no menos que en el de la ciencia. Acaso hubiera debido mostrarme algo más explícito al exponer esta hipótesis, ya que ningún crítico, que yo sepa, se ha fijado en las argumentaciones cruciales de las págs. 231 y 278.

Ninguna discusión sobre la percepción, por el estilo de las presentes, resolverá nunca el misterio del arte. Y no creo que mereciera la pena leer ningún libro que pretendiera haberlo resuelto. La decepción que parecen haber sentido algunos críticos al descubrir la naturaleza limitada de mis problemas refleja, me temo, la falta de madurez en que se encuentra el estudio del arte, comparado con el estudio de la naturaleza. A los que han hecho unos pocos progresos hacia la comprensión del metabolismo del

corazón, pocas veces se les reprocha hoy en día el que no hayan resuelto el misterio de la vida. Si este libro representa un avance parecido hacia la comprensión de la representación pictórica y de su historia, o si no lo aporta, depende de la validez de sus argumentos. Con lo cual vuelvo a la gran deuda de gratitud que he contraído con los muchos lectores cuya disposición a adentrarse en dichos argumentos y a participar en su examen ha superado mis sueños más osados.

E. H. G.

Londres, enero de 1961

PREFACIO A LA TERCERA EDICIÓN

Sería tarea superior a mis fuerzas poner este libro «al día» teniendo en cuenta todas las publicaciones de psicología, filosofía e historia del arte relacionadas con el tema. Pero puede que al lector le guste saber que la conclusión de mi capítulo central sobre «El análisis de la visión en el arte», para el cual aduje una «digresión» del profesor J. J. Gibson (pág. 277), puede ahora apoyarse en el sólido soporte de un libro minuciosamente razonado por un gran estudioso de la percepción, *The senses considered as perceptual systems* (Boston, 1966). Me encantaría también llamar la atención sobre un importante artículo que supervisé y al que debiera haberme referido al abordar la idea del «ojo inocente»; R. Blanché, «La Vision du peintre et la psychologie de la perception», en *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, abril-junio de 1946, págs 153 a 180. En lo que a mí respecta, he revisado algunos de los problemas de este libro desde una posición ventajosa y ligeramente distinta en una conferencia sobre «Visual discovery through art» que di en Austin (Texas) y que fue publicada en *Arts Magazine* (noviembre de 1965).

No es que haya contradicción alguna entre los distintos enfoques de los mismos problemas. Al contrario, muchas de las cuestiones más fundamentales suscitadas por el libro permanecen todavía abiertas. Mis colegas saben que estoy todavía dispuesto a arrojarme sobre ellos en la sala o en el comedor de profesores de la universidad y obligarles a mirar conmigo algún insignificante retrato de un prócer académico, no en consideración a su mérito artístico, sino para ayudar a clasificar lo que ocurre cuando juzgamos tal pintura. Puede que tenga que andar conmigo de un lado para otro de la sala para observar el aparente cambio en la orientación del modelo; puede que tengan que intentar ocultar por completo el marco con las manos e informar hasta qué punto «pierden la superficie del cuadro; puede que sean examinados acerca de su capacidad de permanecer conscientes del plano del cuadro mientras escrutan la estructura de la vestimenta del modelo o la expresión de su rostro. Por extraño que parezca, no existe ningún acuerdo sobre el modo como deben describirse tales experiencias, aun cuando no estoy convencido de que mi descripción este muy necesitada de revisión. Creo, sin embargo, que algunas de estas cuestiones estarían dispuestas a aceptar una investigación experimental. Me aventuraría a esperar algunos resultados concluyentes que me permitan, algún día, poder referirme a ellos por lo menos en otro Prefacio.

E. H. G.

Londres, noviembre de 1967

PREFACIO A LA CUARTA EDICIÓN

Fue bastante imprudente de mi parte escribir en noviembre de 1967, en el anterior Prefacio a este libro, que podría referirme a «resultados concluyentes». Una de las grandes atracciones de un campo tan vívido como la psicología de la percepción es, preci-

samente, la de que pocas conclusiones quedarán mucho tiempo sin ser objetadas. Felizmente, por tanto, los problemas planteados por este libro son aún temas vivos. Estoy comprometido en un amistoso debate con el profesor J. J. Gibson, a cuyo importante libro de 1966 hice referencia en el último Prefacio y cuyas formulaciones más radicales me atrevía por primera vez a cuestionar en «The Evidence of Images: The Variability of Vision», texto publicado en el libro de C. S. Singleton (ed.), *Interpretation, Theory and Practice* (Baltimore, 1969). A su vez, el profesor Gibson publicó un artículo, «On Information Available in Pictures», en la revista *Leonardo*, vol. IV, 1971, págs 27 a 35, donde hemos continuado nuestra controversia en las págs. 195 a 199 y 308 durante el mismo año. Entre tanto, yo escribí asimismo «The What and the How: Perspective Representation and the Phenomenal World», para el libro de R. S. Rudner e I. Scheffier (eds.), *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman* (Indianapolis, 1972), que cito aquí porque versa, una vez más, sobre el cambio aparente en la orientación de las representaciones, que fuera mencionado en el Prefacio a la tercera edición, y que ofrece una explicación que ciertamente creo como un progreso sobre lo que escribí en este libro en la pág. 234. Que eso sea o no un «resultado concluyente» es cosa que corresponde decir a otros.

E. H. G

Londres, diciembre de 1971

PREFACIO A LA QUINTA EDICIÓN

Visto el alarmante aumento en el precio de los libros, agradezco a Phaidon Press por haber hecho asequible *Arte e ilusión* en una edición más económica. Inevitablemente, esa decisión suponía ciertos sacrificios, particularmente en la disposición y cantidad de ilustraciones en color. La conversión a blanco y negro de

las que ahora son ilustraciones 19 y 21, supone que el lector voluntarioso habrá de añadir un poco más de lo que en este libro he llamado «la parte del espectador», en lo que se refiere a volver a traducir una gradación tal a una gama que va del marrón cálido al azul frío. En todo caso, estoy al tanto de las exigencias que este libro formula a la cooperación del lector. Tal como un cuadro puede convertirse en un montón de manchas ante el espectador que no aporte esa cooperación, también un texto puede desintegrarse en una fila de palabras si el lector no atiende el significado de la frase, del párrafo y del capítulo. Estoy inmensamente agradecido a los muchos lectores que han hecho ese esfuerzo, y asimismo he aprendido algo de aquellos que han examinado mis pinceladas más toscas bajo sus filosóficas lentes de aumento. He hecho lo que mejor pude en ediciones subsiguientes para corregir mis procedimientos y aportar los detalles. Algo de esto he citado en Prefacios anteriores.

Entre tanto, he tenido ocasión de ampliar mis comentarios sobre la caricatura, del capítulo X, en «The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art, en el libro *Art, Perception and Reality* (Baltimore, 1972). He vuelto a los problemas centrales de este libro en «Illusion and Art», publicado en *Illusion in Nature and Art*, edición al cuidado de R. L. Gregory y yo mismo (Londres, 1973). He tenido otra ocasión de hacerlo así, ante un auditorio de hombres de ciencia, cuando fui homenajeado e invitado a pronunciar una conferencia sobre el particular ante la Royal Society, bajo el título «Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation, publicada luego en *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. B. Biological Sciences*, vol. 270. n.º 903, págs. 119 a 149, 1975. Naturalmente, muchos de mis otros textos se refieren asimismo a los temas de este libro, particularmente los ensayos en *El legado de Apeles* (Oxford, 1976) lo mismo que la conferencia en el Walter Neurath Memorial de 1976, titulada, *Means and Ends: Reflections on the*

History of Fresco Painting. No pienso, sin embargo, que esos otros textos hayan hecho anticuado el libro que se halla en manos del lector. Por el contrario, me aventuro a confiar en que hayan mostrado la continua relevancia, para el estudio del arte y de su historia, de las argumentaciones que aquí se incluyen.

E. H. G.

Londres, febrero de 1977

NOTA A LA REIMPRESIÓN DE 1986

Dos ensayos mencionados más arriba, «The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art» y «Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation», han sido publicados en *La imagen y el ojo* («La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte» y «El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica».

PREFACIO A LA SEXTA EDICIÓN

Imágenes y signos

Le agradezco mucho a mi editor que me haya invitado a escribir un nuevo Prefacio para este libro, ya que —a pesar de que *Arte e ilusión* se publicó hace más de cuarenta años— creo que su título ha hecho pensar a más de uno que valoro especialmente la pintura ilusionista, e incluso que soy partidario de ella. Esta confusión queda aclarada en el subtítulo, *Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*; pues éste es, en realidad, el tema del libro. Cualquiera que haya intentado retratar a un amigo o se haya sentado frente a un modelo inanimado para tratar de reproducirlo fielmente sobre el papel o el lienzo, habrá experimentado los

problemas psicológicos que esta actividad implica. Lo que los antiguos griegos llamaban *mimesis* (la imitación de la naturaleza) ha resultado ser una tarea difícil: a los artistas del mundo antiguo les llevó doscientos cincuenta años de investigaciones sistemáticas conseguirla, y los artistas del Renacimiento pasaron un período de tiempo similar intentando eliminar lo que Alberto Durero denominaba «falsedad» en la pintura.

Pero esta interpretación de la historia del arte occidental, basada en el sentido común, es objeto de ataques desde hace algún tiempo. Sus detractores alegan que la idea de mimesis, de fidelidad a la naturaleza, no es más que una quimera, un vulgar error. Según su tesis, no existe ninguna imagen que sea fiel a la naturaleza: todas las imágenes están basadas en convenciones, exactamente igual que el lenguaje o la escritura. Todas las imágenes son signos, y la disciplina que debe investigarlos no es la psicología de la percepción —como yo afirmaba—, sino la *semiótica*, la ciencia de los signos.[1]

Estoy convencido de que esta reacción tiene mucho que ver con la transformación radical que han sufrido las artes visuales en el transcurso del último siglo, durante el cual se ha llegado a descartar la mimesis como objetivo artístico digno. Sin embargo, afirmar que lo que no gusta a ciertos sectores no existe me parece un tanto temerario; al fin y al cabo, a lo largo del siglo XX la «industria del espectáculo» ha llegado a convertirse en la principal proveedora de ilusiones, persiguiendo este objetivo de forma sistemática y con un éxito creciente.

Muchos lectores habrán sido testigos de la aparición de la televisión en color, y de los efectos psicológicos y sociales que tuvo este acontecimiento. Hasta aquel momento, la gente se contentaba con sus televisores en blanco y negro; pero cuanto más acostumbrados estaban a sus imágenes, más pareció cautivarles la adición del color, que aproximaba todavía más la imagen a la realidad. El valor que se dio a este nuevo invento hizo surgir una

nueva demanda que el blanco y negro ya no podía satisfacer, porque *le faltaba algo*; aquellos que no disfrutaban aún de la novedad se sentían marginados, en desventaja. Hubo quien llegó a pasar privaciones para conseguir este avance técnico, que se convirtió además en símbolo de estatus social. Sinceramente, creo que merece la pena investigar los factores psicológicos que intervienen en fenómenos como éste.

Podemos también mencionar los avances de la industria del sonido desde que Edison sacó a la luz su invento, inmortalizado en el logotipo de *La voz de su amo*, hasta llegar al desarrollo de los discos compactos y los sistemas en estéreo que —supuestamente— nos transportan a la sala de conciertos. Yo mismo soy tan mayor como para recordar que, en mis tiempos de escolar, veía películas en las que el diálogo aparecía escrito en la pantalla entre secuencia y secuencia. Más tarde experimenté la sensación —en todos los sentidos de la palabra— que produjeron las primeras películas sonoras, cuando Al Jolson entonó por vez primera en la pantalla su lacrimógena *Sonny Boy*. Y luego llegó el «glorioso tecnicolor», y los experimentos con películas en tres dimensiones.

Al mismo tiempo, por supuesto, se desarrollaban muchos otros avances técnicos encaminados a la creación de ilusiones. Así aparecieron los simuladores para entrenar pilotos, una especie de cascos que proyectaban en los ojos del alumno la apariencia de un paisaje pasando a toda velocidad. En época más reciente se ha perfeccionado lo que denominamos «realidad virtual», algo que nos permite no sólo ver y oír una realidad inventada, sino también tocarla por medio de unos guantes especiales. Ignoro si este artefacto llegará a convertirse algún día en un medio de expresión artística; lo que nos importa, en este contexto, es la evidencia innegable de que las imágenes pueden acercarse a la experiencia de la realidad.

¿Puede decirse lo mismo de los signos? Mucho antes de que los gurús de París pusieran de moda la semiología, un intelecto mucho más grande descubrió hasta qué punto se puede considerar el arte como un sistema de signos. Me refiero a William Shakespeare. Citaré a continuación un fragmento del Prólogo de *Enrique V*, que tal vez aporte una nueva perspectiva al problema que abordé —y claramente no resolví— en *Arte e ilusión*:

> Mas perdonad, señores todos, al espíritu llano y pedestre que ha osado traer tan alta materia a esta indigna tarima. ¿Puede contener esta gallera los vastos campos de Francia? ¿Podemos encajar en esta O de madera todos los cascos que a los mismos aires espantaron en Agincourt? ¡Ah, perdonadme! Pues una cifra en garabato puede indicar un millón en breve espacio, permitid así que nosotros, números de esta enorme suma, operemos sobre vuestra potencia imaginaria [...] Corregid nuestras imperfecciones con el pensamiento [...] e imaginad con empeño; pensad, cuando hablemos de caballos, que los veis...

Para bajar de las alturas a las que hemos ascendido, puede ser útil recordar que este Prólogo trata en realidad de *signos*, no de *imágenes*. La palabra «caballo» es un signo convencional, por supuesto; y así, sólo aquellos que hayan aprendido a utilizar el lenguaje podrán ver un caballo cuando el actor hable de él, tal y como ordena el dramaturgo. Sin embargo, hace años se realizó una famosa adaptación de esta obra para el cine, con Laurence Olivier en el papel de Enrique V, en la que los espectadores podían ver en pantalla la imagen de los caballos «dejando la marca de sus cascos orgullosos en la blanda tierra».

Pero los espectadores no sólo *pueden ver* cosas en la pantalla; lo cierto es que *no pueden evitar verlas* a no ser que cierren los ojos. El cine explota la debilidad, la pereza de la vista, para hacernos ver movimiento donde no hay más que una sucesión de imágenes fijas. De este modo no tenemos que movilizar nuestra imaginación: somos las víctimas pasivas, aunque voluntarias, de una ilusión ineludible.

Siempre habrá quien se rebele contra semejante esclavitud de los sentidos, personas que tal vez hasta prefieran leer la obra de

Shakespeare en su casa antes de sufrir que su imaginación colisione contra la de un director de cine o teatro. ¿Y quién pude culparlos, ante la frecuencia con la que algunos han impuesto su propia visión sobre la obra? Pero asistir a una puesta en escena decente nunca será lo mismo que leer la obra de teatro. Tal vez la puesta en escena no condicione los sentidos del espectador del mismo modo en que los condiciona una película; pero no cabe duda de que una representación teatral ayuda a la imaginación, o, en palabras de Shakespeare, a la «potencia imaginaria».

Simplificando, se puede decir que el cine reduce nuestro gasto de energía mental; y así, podemos considerarlo como uno más de los innumerables inventos que la tecnología ha desarrollado para ahorrarnos trabajo, desde la rueda hasta la calculadora de bolsillo.

Tal vez ésta sea también la razón por la que los moralistas y los estetas muestran cada cierto tiempo una tenaz oposición a las tendencias ilusionistas. Puede que estén en lo cierto: quizá debamos mantener en forma nuestra energía mental en vez de dejar que otros hagan el trabajo por nosotros. Al fin y al cabo, algunas instituciones sociales deben quedar necesariamente al margen de los inventos que ahorran trabajo: me refiero a los juegos y los deportes, cuya misma función es obligarnos a ejercitar nuestras energías mentales y físicas.

En apariencia, estos tabúes no se aplican a los niños pequeños. El acto imaginativo que todos denominamos «jugar» no resiste los artificios de la industria juguetera, de esos perros de peluche que ladran y mueven la cola, de esas muñecas que el dicen «mamá». Los niños pueden jugar perfectamente sin esos caros complementos; pero una vez que los juguetes entran en el mercado, todos los codician.

Muchos escritores han establecido un vínculo entre los juegos y el arte. A mi modo de ver, es importante tener este vínculo

presente para recordar que las ilusiones no deben confundirse con las falsas creencias. Al fin y al cabo, los niños saben distinguir un bebé de un muñeco, y entre el público de una obra de teatro no puede haber mucha gente que crea que la isla de Próspero está junto al patio de butacas. Y sin embargo, si de repente se oye por los altavoces un anuncio de alarma o hay un cambio en el reparto, es posible que los espectadores necesiten reflexionar un momento para recordar dónde están.

El mejor ejemplo que conozco de esta experiencia no se refiere al teatro normal, sino al de marionetas. Todo aquel que haya asistido a una representación de marionetas podrá seguramente recordar cómo, a medida que uno se deja llevar por la historia, es arrastrado por la imaginación, hasta llegar a olvidarse de que lo que tiene enfrente no son humanos de tamaño real sino títeres. Pero de pronto aparece entre las cuerdas una mano en apariencia gigantesca, y —al menos por un instante— el desprevenido espectador debe ajustar sus percepciones a la realidad, porque la escala de las marionetas se había convertido en la norma.

Me gusta este ejemplo porque ilustra de forma muy contundente la influencia que pueden tener las expectativas sobre nuestra percepción. Ninguna forma de arte podría funcionar si las expectativas creadas previamente no modificaran nuestra percepción, si no «operasen sobre nuestra potencia imaginaria» haciéndonos «corregir las imperfecciones con el pensamiento», como hubiera dicho Shakespeare.

La psicología denomina *disposición mental* a este ajuste de las percepciones, a esta forma de atención selectiva que el lenguaje cotidiano pone de manifiesto con la diferencia entre «mirar» y «ver», o entre «escuchar» y «oír». Sin un mecanismo de filtrado como éste, los estímulos del mundo exterior nos abrumarían. He escrito mucho acerca de este fenómeno en las páginas que siguen —sobre todo al final de la Introducción y en el capítulo «Condiciones de la ilusión»—, pero creo que puede ser útil inci-

dir también aquí en ella, ya que es precisamente este aspecto lo que el enfoque semiótico del estudio de las imágenes pasa por alto. En mi opinión, la diferencia entre signos e imágenes reside en la diferente disposición mental que hemos de adoptar para entender los unos y las otras.

Magritte, uno de los artistas más inteligentes del siglo XX, reflexionó a menudo sobre esta diferencia. Una de sus obras representa dos lienzos enmarcados: uno está simplemente pintado de azul, mientras que en el otro pone «ciel». Podríamos decir que el primero es una imagen y el segundo, un signo. Siguiendo la terminología del filósofo americano Charles Pierce, el primero puede describirse como un *signo icónico*, porque tiene algo en común con su significado o detonación: el color azul. La palabra «ciel», sin embargo, es un *signo no icónico*: su significado es puramente convencional, y también lo son las cuatro letras que lo componen. Si el que observa el cuadro no conoce ni la lengua francesa ni el alfabeto occidental, sólo podrá suponer su significado. ¿Y supondrá necesariamente que el color azul representa el cielo? Seguramente no. Puede ver en el cuadro un trozo de tela o una mancha de pintura; sin embargo, si lo combina con la palabra «ciel», estas hipótesis quedarán automáticamente eliminadas. Sólo hace falta estar sobre aviso para reconocer el cielo. Esto no quiere decir que no podamos distinguir entre representaciones del cielo más o menos fidedignas o convincentes dentro de la historia del arte; pero, normalmente, no se supone que la palabra «ciel» deba tener un aspecto más o menos parecido al del cielo.

El significado de los signos no reside en su aspecto global, sino en lo que se denominan *características distintivas*. Entre las letras mayúsculas de nuestro alfabeto, cualquier trazo vertical con dos trazos horizontales pegados representa una «F», sin importar cuál sea su tamaño, color o forma. Los signos, en general, se caracterizan porque dependen de estos rasgos distintivos, mientras que el resto de sus rasgos son irrelevantes. Para referirse a este con-

cepto, Karl Bühler habla de *relevancia abstractiva*.[2] Al leer, nuestra disposición mental nos hace fijarnos en esas características relevantes de forma automática; tan automática que puede sorprendernos el pensar que la única diferencia entre *Eran* y *Fran*, por ejemplo, es un breve trazo horizontal. Y aun así, el primer grupo de signos dice *Eran*, y el segundo dice *Fran*. Cuando leemos, nuestra disposición mental nos condiciona de tal modo que asociamos los sonidos de nuestra lengua con unos cuantos garabatos.

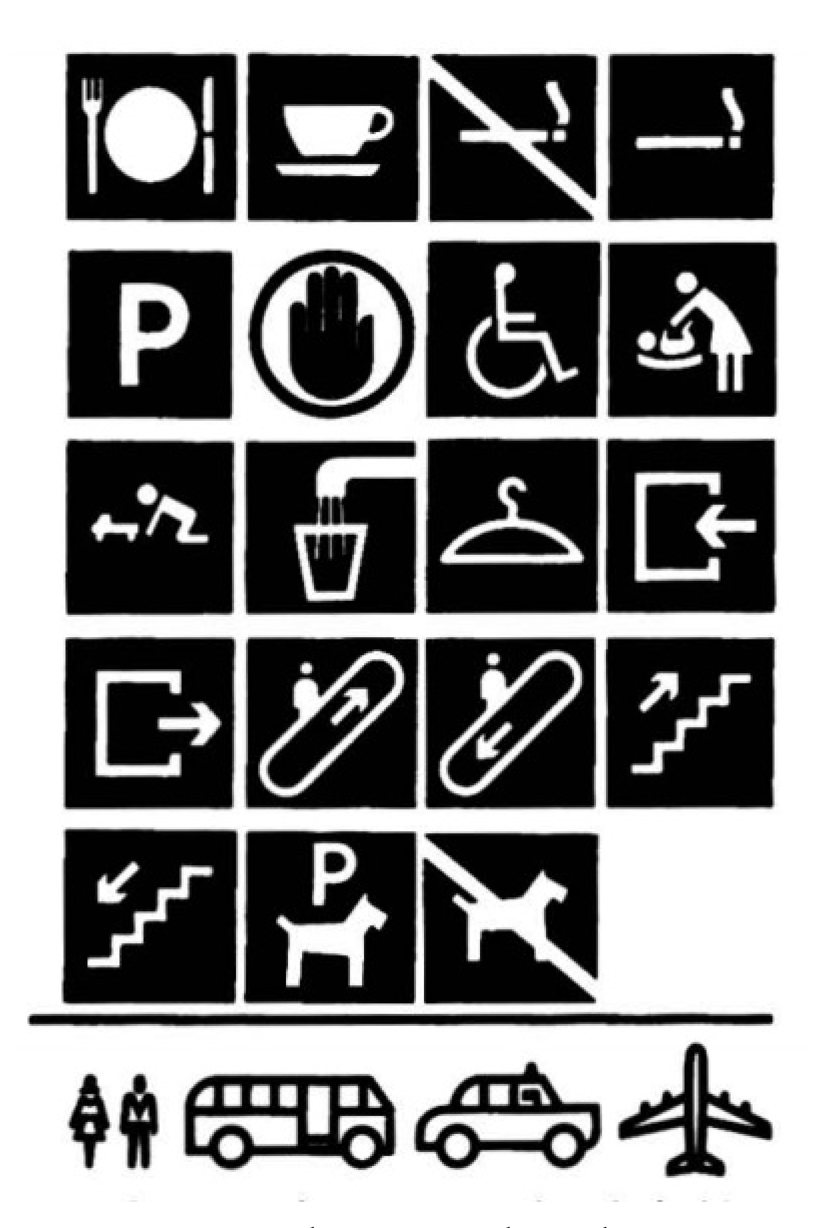
El significado de las cuatro letras COME se hace evidente si van seguidas de la secuencia ALIMENTOS. Sin embargo, si las mismas cuatro letras preceden a la secuencia ON!, y tenemos algún condicionamiento que nos haga acudir al código de la lengua inglesa, leeremos la expresión *Come on!* Las ambigüedades de este tipo son un campo de pruebas muy útil para observar el mecanismo que estamos tratando de describir, ya que la necesidad de cambiar de disposición mental nos hace ser conscientes de su poder.

Shakespeare debía de sentirse bastante «semiótico» cuando escribió el Prólogo de *Enrique V*; si no, no hubiera descrito el teatro donde se llevaba a cabo la representación como una «O de madera». Todos los actores a los que he visto representar la obra hasta la fecha pronunciaban esta descripción con el sonido de la letra «o»; y sin embargo, tal vez fuera más adecuado leer el signo como «cero».[3] Al fin y al cabo, el texto habla a continuación de «cifras» y «números», y esto parece encajar más con el cero que con una vocal. Normalmente, los dos significados que puede tener un óvalo vertical impreso en una página no tienen por qué causarnos confusión alguna; pero no es difícil construir una secuencia de signos que haga tambalearse nuestra disposición mental, dejando el significado en la incertidumbre. Por ejemplo, ¿debe interpretarse la secuencia AE1023 como dos vocales seguidas de cuatro cifras, o como cuatro vocales seguidas de dos cifras? La

respuesta depende enteramente del contexto. Por otra parte, no tenemos por qué interpretar todos los óvalos como signos. Puede haber filas de óvalos que sean simplemente detalles ornamentales, como en este caso: oooo Pero si añadimos la palabra CIRUELA debajo, de este modo: , nuestra disposición mental cambia: el óvalo ya no parece estar colocado sobre un fondo neutral, sino rodeado de un halo de espacio infinito. Esto se debe a que suponemos que las ciruelas son sólidas, que se pueden comer y, por supuesto, agarrar; es fácil intensificar este efecto si añadimos algunos trazos que sugieran un tallo y un par de hojas en escorzo: .

Los ejemplos como éste demuestran que la disposición mental no es *previa* a la lectura, sino que aparece a continuación, en un rápido proceso de *feedback*. Cuando los signos y las imágenes aparecen juntos sobre el papel, el *feedback* funciona de forma casi instantánea; buena muestra de ello es la facilidad con la que los niños leen tebeos en los que los dibujos se combinan con sencillas historias.

La diferencia entre las imágenes y los signos, pues, no reside en su nivel de iconicidad o convencionalidad. Las imágenes pueden funcionar como signos en el momento en que se reconozcan como cales. Sólo hay que pensar en las etiquetas de las latas de conserva, por ejemplo, para darse cuenta de que una imagen perfectamente icónica puede funcionar como signo; sin embargo, la experiencia también muestra que si la imagen tiene función de signo —como en heráldica, en las marcas comerciales o en las guías de viajes (dibujo *a*)—, tiende a convencionalizarse cada vez más.



a. Imágenes usadas como signos en las guías de viaje
(De *Vedere con il disegno*, © Franco Muzzio Editore, 1982).

En la historia de la civilización humana, los signos y las imágenes suelen tener antepasados comunes. La mayor parte de los alfabetos empezaron siendo pictogramas, imágenes rudimentarias, y existen numerosos ejemplos que nos permiten observar cómo las necesidades de sus usuarios fueron modificando esas

imágenes hasta convertirlas en signos compuestos por una selección de características distintivas, como las letras del alfabeto latino. El dibujo *b* muestra una serie de signos chinos. En la fila superior se ve cómo el pictograma de «montañas» evolucionó hasta convertirse en el signo actual. El pictograma siguiente, que representaba un caballo con cuatro patas, se convirtió en un signo que Shakespeare nunca hubiera reconocido como un caballo. En cuanto al tercero, se trata de la imagen esquemática de un carruaje. Los jeroglíficos egipcios pasaron por un proceso análogo: la necesidad de escribir más rápidamente los hizo evolucionar hasta que se convirtieron en escritura hierática, y más tarde en escritura demótica.



b. Evolución de ideogramas en lengua china
(De *La visone*, © Arnoldo Mondadori Editore, 1979).

Es evidente que lo que convirtió esas imágenes en signos fue una disposición mental encaminada a buscar características distintivas. Del mismo modo, una disposición mental diferente puede producir el efecto contrario. En *Arte e ilusión* hay un capítulo titulado «Reflexiones sobre la revolución griega» en el que sugiero la existencia de un proceso como éste. Después de escribirlo encontré un fragmento de Herodoto que parece confirmar mi interpretación: en él, el historiador dice que los egipcios consideraban a Pan como uno de los ocho dioses que existían antes de que aparecieran los otros doce, y afirma que los artistas egipcios representaban al dios exactamente del mismo modo que los griegos, con cabeza y patas de cabra. Y sigue diciendo el siguiente: «No lo representan así porque piensen que ése es su verdadero aspecto. Al contrario, no creen que su aspecto sea diferente al de los otros dioses, pero lo representan de ese modo; el porqué, prefiero no revelarlo».[4]

Lo que me interesa de este fragmento no es tanto si la información que ofrece Herodoto es correcta; de hecho, conozco muchos dioses egipcios con cabeza de animal, pero nunca he visto ninguno con patas de cabra. Lo que me llama la atención es que el historiador griego diera por descontado que la imagen de un dios tenía que responder necesariamente a su aspecto, y que sus informantes egipcios no compartieran esa suposición porque, para ellos, la imagen de aquel dios se había convertido en un signo convencional.

Resulta significativo pensar que, cuando Herodoto escribió este texto, estaba tomando forma una de las imágenes de culto más famosas del mundo antiguo: el Zeus de Olimpia. No queda ninguna copia de esta figura salvo un tosco relieve en una moneda romana, pero disponemos de un gran número de referencias literarias fiables. Según estas fuentes, aquella estatua de Zeus, realizada por Fidias, evocaba en todos los que la veían la majestuosa presencia del dios. Tito Livio describe la impresión que la

escultura produjo en un general romano con este comentario: «Cuando vio a Júpiter como si estuviera presente, se conmovió en lo más hondo» (*Iovem velut praesentem intuens motus animo est*).[5]

No cabe duda de que Fidias dotó a su perdida estatua de todas las «características distintivas» del dios, esto es, de sus atributos tradicionales como el rayo o el águila. Sin embargo, convirtió el signo en imagen al expresar la divinidad del Señor del Olimpo por medio de su fisonomía, siguiendo —según los textos— la famosa descripción que hace Homero de aquel dios que, con un movimiento de cabeza, podía hacer que temblara el Olimpo.

Jenofonte confirma en sus *Recuerdos de Sócrates* que, por aquellos tiempos, se esperaba que todos los artistas fueran capaces de expresarse así. En un momento del texto, Sócrates conversa con un escultor y le obliga a admitir que los artistas no pueden contentarse con imitar las características *físicas*, sino que también han de representar «la acción del alma» (*Tls psychts erga*).[6] Lo que quiero poner de manifiesto una vez más es que, para responder a este logro, hace falta una disposición mental —un ajuste perceptivo— diferente al que hay que tener para reconocer las características distintivas de un alfabeto o los atributos de una imagen de culto. Mientras que lo segundo es un proceso finito y rápido, lo primero no tiene final, porque pone en funcionamiento la imaginación.

En el capítulo que mencionaba antes describo como una *reacción en cadena* la secuencia de acontecimientos que desembocó en la mimesis perfecta de la que hablan Plinio y otros escritores. Efecto de esto fue también el auge de dos géneros literarios griegos muy relacionados con las artes visuales: los deliciosos *epigramas* sobre obras de arte —muchos de los cuales se han conservado hasta nuestros días— y el ejercicio retórico de la *ekphrasis*, la interpretación de imágenes reales o ficticias en una prosa vívida y recargada. Los dos géneros abundan en efectos ilusionistas llenos de alabanzas hiperbólicas, pero no deberíamos desechar esta

reacción demasiado a la ligera. Siempre que un estilo evoluciona hacia el realismo, la disposición mental del público tiende a reaccionar de modo exagerado; lo que sorprende y cautiva es el inesperado nivel de realismo, tal y como podemos observar hoy en día en la industria del espectáculo.

Los restos de murales y mosaicos confirman plenamente la alta estima en que se tenía a los efectos visuales ilusionistas en el mundo antiguo. Vitrubio, el arquitecto romano, apreciaba mucho los murales ilusionistas, a los que llamaba «imitaciones basadas en la realidad»; sin embargo, despreciaba la nueva moda de representar «tallos en vez de columnas y curvadas hojas en vez de gabletes […] Tales cosas no son ni pueden ser. ¿Cómo es posible que un junco sostenga un tejado, o un esbelto tallo sustente una estatua sedente?»[7], escribió el arquitecto. Evidentemente, Vitrubio estaba tan habituado a considerar los murales como mimesis de una realidad imaginaria que no era capaz de adaptar su visión al juego decorativo de formas sinuosas conocido como «grotesco».

En *Arte e ilusión* comento brevemente las transformaciones que provocaron el fin del arte clásico; es evidente que la disposición mental ligada a la mimesis entró en conflicto con el emergente cristianismo, que había heredado de los judíos el mandamiento de no hacer esculturas ni imagen alguna; una prohibición especialmente dirigida a evitar la creación de ídolos.

Las tensiones surgidas a raíz de la nueva fe y los compromisos subsiguientes son cuestiones demasiado complejas para discutirlas en este contexto. Dentro del mundo místico y religioso, la distinción entre signo e imagen puede borrarse en aquellos símbolos que la mente contemplativa considere como imágenes de una realidad trascendental, como fuente de una inagotable plenitud de significados oscuramente entrevistos.[8]

Para ilustrar la complejidad de estas cuestiones citaré un fragmento de las obras de Dionisio el Areopagita, en el que se comenta la descripción que el Antiguo Testamento hace del Trono del Señor. Según este texto, el trono se sustentaba sobre un león, un buey, un águila y un ángel, cuatro seres que la Iglesia siempre ha interpretado como representaciones de los cuatro evangelistas; el Areopagita, sin embargo, afirma que estos sorprendentes símbolos se usaron deliberadamente para evitar que los fieles pensaran que podían imaginar la verdadera apariencia de estos seres celestiales, cosa que bien podría ocurrir si hubieran sido descritos como unas figuras radiantes envueltas en resplandecientes ropajes.

El mismo rechazo de la mimesis aparece implícito en la famosa máxima del papa Gregorio Magno, según la cual la pintura le da al analfabeto lo que la escritura ofrece a los que saben leer. La disposición mental requerida para formular esta máxima había de acabar por fuerza transformando las imágenes en signos convencionales. Aun a riesgo de generalizar, podríamos decir que esto es justamente lo que ocurrió durante la alta Edad Media, hasta que el péndulo empezó a moverse en dirección opuesta y la imagen volvió a reemplazar al signo.

Hace muchos años, Emile Mâle[9] sugirió que la función que yo atribuí al teatro en el mundo antiguo fue desempeñada durante el siglo XIII por los frailes de las órdenes mendicantes, quienes pedían a su audiencia que visualizara la Biblia y otros acontecimientos legendarios. Tal vez esta disposición mental condujera a un gran incremento de los procedimientos ilusionistas, cosa que podría explicar el desarrollo de las artes desde Cimabue hasta Miguel Angel… un proceso que resulta muy familiar para los historiadores del arte desde las *Vidas* de Vasari.

Hoy en día se tiende a despreciar la idea de progreso de Vasari como una muestra de triunfalismo ingenuo, pero parece difícil que todas sus ideas fueran puras invenciones. En un característi-

co fragmento de su obra, Vasari cuenta cómo Francesco Francia y Pietro Perugino lograron sobreponerse a una cierta «sequedad de estilo» presente en la pintura de los maestros anteriores, y cómo las gentes «se abalanzaban como posesas para ver aquella belleza nueva y viva, y creían que nadie podría mejorarla jamás». Sin embargo, sigue diciendo Vasari, «su error quedó manifiesto con la obra de Leonardo da Vinci, que dotó verdaderamente a sus figuras de aliento y movimiento».

Una vez más, me arriesgaré a comparar estas reacciones con los triunfos de la industria del espectáculo que mencionaba al principio de este Prefacio. Sin embargo, esta misma analogía también podría hacernos reflexionar sobre las razones que llevaron al divorcio progresivo de las bellas artes y los artificios de la ciencia.

En la correspondencia de John Constable hay un párrafo que me parece enormemente revelador al respecto. Constable es una de mis principales referencias en *Arte e ilusión* por su incansable huida de las convenciones heredadas —que él denominaba *manner*, estilo— y su búsqueda de fidelidad a las apariencias naturales. En 1823, el pintor presenció una sensacional exhibición: se trataba del diorama construido por Daguerre, quien más tarde inventaría el daguerrotipo. Sobre esta experiencia escribió lo siguiente: «Es en parte una transparencia, el espectador está en una cámara oscura; resulta muy agradable y produce una gran ilusión de veracidad. Cae fuera del ámbito del arte, porque su objetivo es el engaño. El arte no complace a quien mira por medio del engaño, sino de la evocación».[10]

«Fuera del ámbito del arte», dice Constable. ¿A qué se pudo referir con este ámbito»? Tal vez no esté muy lejos de la verdad afirmar que, para Constable, el arte se había convertido en una especie de juego de habilidad con sus propias reglas, en el que no tenían cabida los artefactos que ahorraran trabajo al artista. Engañar al ojo es hacer trampa: el pintor debe complacer a quien

mira por medio de la evocación, del mismo modo que el dramaturgo del Prólogo shakespeariano debe «operar sobre la potencia imaginaria» del espectador. El pintor debe conseguir ser fiel a la naturaleza dentro de los límites de su medio artístico. Si se rompe este pacto entre el artista y el espectador, la obra queda fuera del ámbito del arte. De hecho, en el momento en que los métodos mecánicos de Daguerre y Fox Talbot aparecieron en el terreno de juego, el arte tuvo que mover los postes y trasladar su ámbito a otra parte.

Hay una anécdota de Matisse, citada también en el libro (v. pág. 98), que resume todo esto. Una señora, tras observar un retrato del pintor, le dijo que aquella mujer tenía un brazo demasiado largo. Matisse respondió lo siguiente: «Señora, se equivoca usted: esto no es una mujer, es un cuadro». No debería extrañarnos que Daniel Kahnweiler, un marchante contemporáneo de Matisse, afirmara que la pintura debe considerarse como una creación de signos y no de objetos ilusorios.[11]

E. H. G.

Febrero de 2000

ARTE E ILUSIÓN

Estudio sobre la psicología de la representación pictórica



I. Dibujo de Alain.

INTRODUCCIÓN

La psicología y el enigma del estilo

> Dado que la creación artística es un proceso mental, la ciencia del arte tiene que ser psicología. Será también otras cosas, pero psicología lo es sin falta.
>
> Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschft*.

I

El dibujo que el lector puede ver en la página anterior debería bastar para explicar, mucho mejor que mis palabras, lo que se entiende aquí por el «enigma del estilo». El chiste de Alain formula rotundamente un problema que ha obsesionado a los historiadores del arte a lo largo de muchas generaciones. ¿Por qué diferentes épocas y diferentes naciones han representado el mundo visible de modos tan distintos? Las pinturas que aceptamos como fieles a la realidad, ¿les parecerán a futuras generaciones tan poco convincentes como nos parecen a nosotros las pinturas egipcias? ¿Es acaso enteramente subjetivo todo lo que afecta al arte, o existen criterios objetivos en tales materias? Si los hay, si los métodos usados hoy en las clases de modelo producen imitaciones de la naturaleza más fieles que las convenciones adoptadas por los egipcios, ¿por qué los egipcios no los siguieron? ¿Es posible que, como insinúa nuestro caricaturista, percibieran la naturaleza de modo diferente? Tal variabilidad de la visión artística, ¿no nos ayudará también a explicar las desconcertantes imágenes creadas por los artistas contemporáneos?

Son cuestiones éstas que conciernen a la historia del arte. Pero sus respuestas no pueden hallarse únicamente por métodos históricos. El historiador del arte ha cumplido una vez que ha descrito los cambios que tuvieron lugar. Su materia son las diferencias de estilo entre una y otra escuela artística, y perfecciona sus métodos con miras a agrupar, organizar e identificar las obras de arte supervivientes del pasado. Recorriendo la variedad de ilustraciones que encontramos en este libro, todos reaccionamos, en mayor o menor medida, como el historiador en sus estudios: asimilamos el tema de una imagen juntamente con su estilo; vemos ahí un paisaje chino y allá un paisaje holandés, una cabeza griega o un retrato del siglo XVII. Tales clasificaciones nos parecen cosa tan sentada que apenas nos detenemos ya a preguntarnos por qué es tan fácil distinguir entre un árbol pintado por un maestro chino y por otro holandés. Si el arte fuera sólo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte. No tendríamos razón alguna para presuponer, como hacemos, que tiene que haber un parecido como de familia entre imágenes de árboles producidas en proximidad. No podríamos dar por descontado que los muchachos aprendices en la clase del natural representada por Alain producirían una típica figura egipcia. Mucho menos todavía podríamos esperar descubrir si una figura egipcia fue en efecto hecha 3.000 años atrás o si es una falsificación de ayer. El oficio del historiador del arte se basa en la convicción, un día formulada por Wölfflin, de que «no todo es posible en toda época». Explicar este curioso hecho no es deber del historiador del arte, pero entonces, ¿a quién incumbe este deber?

II

HUBO un tiempo en que los métodos de representación eran legítimo tema de reflexión para el crítico de arte. Acostumbrado como estaba a juzgar las obras contemporáneas, ante todo, por criterios de exactitud representativa, no ponía en duda que esta

habilidad había progresado desde unos toscos comienzos hasta la perfección de la ilusión. El arte egipcio adoptó métodos infantiles porque los artistas egipcios no conocían nada mejor. Sus convenciones podrían tal vez excusarse, pero no cabría avalarlas. Uno de los logros permanentes que debemos a la gran revolución artística que recorrió Europa en la primera mitad del siglo XX es que nos hemos librado de aquel tipo de estética. El primer prejuicio que los profesores de iniciación al arte procuran combatir ordinariamente es la creencia de que la excelencia artística coincide con la exactitud fotográfica. La tarjeta postal o la muchacha del anuncio se han convertido en el fondo en contraste con el cual el estudiante aprende a apreciar el logro creador de los grandes maestros. En otras palabras, la estética ha abandonado su pretensión de que tiene algo que ver con el problema de la representación convincente, el problema de la ilusión en arte. En ciertos aspectos esto es realmente una liberación, y nadie desearía volver a la antigua confusión. Pero ya que ni el historiador ni el crítico de arte quieren ocuparse de aquel problema perenne, el problema queda huérfano y desdeñado. Se ha formado la impresión de que la ilusión, ya que no viene a cuento para el arte, tiene que ser un hecho psicológico muy rudimentario.



2. ¿Conejo o pato?

No tenemos siquiera que recurrir al arte para mostrar que esta opinión es equivocada. Cualquier manual de psicología nos presentará desconcertantes ejemplos que sugieren la complejidad de las cuestiones involucradas. Considérese cierto dibujo con truco que ha llegado a los seminarios filosóficos desde las páginas del semanario humorístico *Die Fliegenden Blätter* (ilustración 2). Podemos ver en el dibujo un conejo o un pato. Es fácil descubrir las dos «lecturas». No es fácil describir lo que ocurre cuando pasamos de una interpretación a otra. Está claro que no experimentamos la ilusión de tener ante

nosotros un pato o un conejo «real». La forma en el papel no se parece gran cosa a ninguno de ambos animales. Y sin embargo, no cabe duda de que la forma se trasmuda de cierto sutil modo cuando el pico del pato se vuelve orejas de conejo y destaca cierta mancha antes desdeñada convirtiéndola en la boca del conejo. He dicho «desdeñada», pero, ¿acaso penetra de alguna forma en nuestra experiencia, cuando regresamos a la lectura «pato»? Para contestar a esta pregunta, estamos obligados a buscar lo que «está ahí de verdad», a ver la forma aparte de su interpretación, y esto, pronto nos convencemos, no es realmente posible. Cierto que podemos pasar de una lectura a otra con creciente rapidez; también lograremos «recordar» el conejo cuando vemos el pato, pero cuanto más atentamente nos observamos, con tanta mayor certidumbre comprobamos que no podemos tener a la vez la experiencia de lecturas alternativas. Veremos así que la ilusión es difícil de describir o de analizar, ya que, aunque intelectualmente podamos tener conciencia del hecho de que toda experiencia dada *tiene que* ser una ilusión, no somos, hablando con propiedad, capaces de observarnos a nosotros mismos en cuanto que presa de una ilusión.

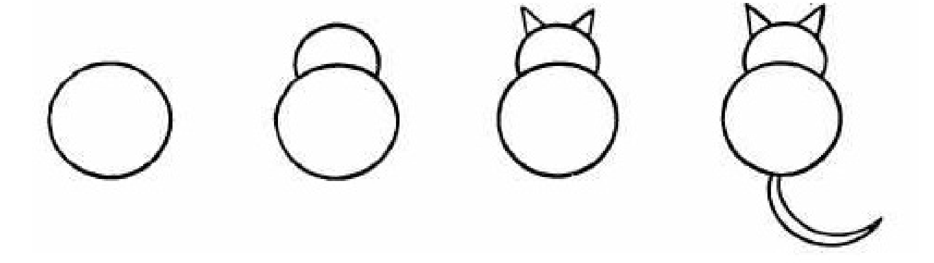
Si esta afirmación deja al lector un poco perplejo, siempre tenemos a mano un instrumento de ilusión con el que verificarlo: el espejo del cuarto de baño. Especifico el cuarto de baño porque el experimento a que invito al lector sale mejor si el espejo está un poco empañado por el vapor. Un fascinante ejercicio de representación ilusionista es seguir el contorno de nuestra propia cabeza vista en la superficie del espejo, y luego limpiar el área encerrada por el contorno. Una vez hecho esto, en efecto, nos damos cuenta de lo pequeña que es la imagen que nos da la ilusión de vernos «cara a cara». Para ser precisos, tiene que tener exactamente la mitad del tamaño de la cabeza. No tengo la intención de aburrir al lector con la demostración geométrica de este hecho, aunque básicamente es sencilla: ya que el espejo pa-

recerá siempre situarse a la mitad de la distancia entre mi persona y mi reflejo, la dimensión en su superficie será la mitad de la dimensión aparente. Pero por muy convincente que resulte la demostración mediante triángulos semejantes, la afirmación es acogida generalmente con franca incredulidad. Y a pesar de toda la geometría, yo mismo sostendría tozudamente que realmente me veo la cabeza (de tamaño natural) al afeitarme, y que el tamaño de la figura en la superficie del espejo es el fantasma. No puedo nadar y guardar la ropa. No puedo disfrutar de una ilusión y observarla.

Las obras de arte no son espejos, pero comparten con los espejos esa inaprehensible magia de transformación, tan difícil de expresar en palabras. Un maestro de la introspección, Kenneth Clark, nos ha descrito recientemente de manera sumamente vívida el modo en que incluso él se vio derrotado cuando quiso «cazar por sorpresa» una ilusión. Mirando una gran obra de Velázquez, intentó observar lo que ocurría cuando las pinceladas y las manchas de pigmento en la tela se transformaban en una visión de realidad transfigurada, cuando él se alejaba del cuadro. Pero por mucho que probara, acercándose y alejándose, nunca consiguió tener las dos visiones a la vez, y por consiguiente parecía escapársele siempre la respuesta al problema de cómo se había hecho aquello. En el ejemplo de Kenneth Clark se entrelazan sutilmente cuestiones de estética y de psicología; en los ejemplos que traen los manuales de psicología, evidentemente no. En este libro me ha parecido a menudo útil aislar la discusión de los efectos visuales del comentario a obras de arte. Soy consciente de que esto puede producir a veces una impresión de irreverencia; espero que la verdad sea lo contrario.

La representación no es necesariamente arte, pero no por eso es menos misteriosa. Recuerdo muy bien que la fuerza y la magia de la creación de imágenes me fueron reveladas por vez primera, no por Velázquez, sino por un sencillo juego de dibujo

que encontré en un libro de mi parvulario. Un versito explicaba cómo se puede dibujar primero un círculo representando un pan (porque los panes eran redondos en mi Viena natal); una curva añadida arriba convertiría el pan en una bolsa de la compra; dos angulitos en el mango la achicarían a dimensiones de portamonedas; y, por fin, añadiendo una cola, ahí teníamos un gato (ilustración 3). Lo que me intrigaba, al aprender el juego, era el poder de metamorfosis: la cola destruía el portamonedas y creaba el gato; no podemos ver el uno sin borrar el otro. Con lo lejos que estamos de comprender completamente este proceso, ¿cómo podemos esperar acercarnos a Velázquez?



3. Cómo se dibuja un gato.

Poco podía prever, al emprender mis exploraciones, a qué remotos campos me llevaría el tema de la ilusión. Al lector que desee unirse a esta caza del Snark sólo puedo instarle a que se adiestre un poco en el juego de la observación de sí mismo, y no tanto en los museos como en su trato cotidiano con fotos e imágenes de toda especie, tanto en el autobús como en la sala de espera. Lo que verá allí es evidente que no cuenta como arte. Serán cosas menos pretenciosas, pero también menos penosas, que las malas obras de arte que imitan los trucos de Velázquez.

Al enfrentarnos con los maestros del pasado que fueron a la vez grandes artistas y grandes «ilusionistas», no siempre pueden separarse el estudio del arte y el estudio de la ilusión. Por esto tengo particular interés en recalcar, tan explícitamente como pueda, que este libro es ajeno a toda intención de prédica, disfra-

zada o no, en favor del uso de técnicas ilusionistas en la pintura de hoy. Desearía evitar tal ruptura de comunicación entre yo y mis lectores y críticos, porque el hecho es que he tomado una actitud más bien crítica ante ciertas teorías del arte no figurativo, y he aludido a cuestiones de éstas siempre que me ha parecido que venían a cuento. Pero arrojarse por esta pendiente sería perder la dirección del libro. Ni por un momento voy a negar que los descubrimientos y los efectos de representación, orgullo de artistas de antaño, se han hecho hoy triviales. Pero creo que corremos un peligro real de perder el contacto con los grandes maestros del pasado si aceptamos la doctrina, ahora de moda, de que dichas cuestiones no tienen nada que ver con el arte. Precisamente, al historiador debería interesarle en grado sumo por qué razón podemos ahora considerar que es trivial la representación de la naturaleza. Nunca antes se ha dado una época como la nuestra, en que la imagen visual fuera tan barata, en todos los sentidos del término. Nos rodean y asaltan carteles y anuncios, historietas e ilustraciones de revista. Vemos aspectos de la realidad representados en la pantalla de televisión y en el cine, en sellos de correo y envases de alimentos. La pintura se enseña en la escuela y se practica en casa como terapia y pasatiempo, y muchos modestos aficionados dominan artificios que a Giotto le parecerían pura magia. Tal vez incluso las toscas imágenes en colores de una caja de cereales dejarían sin aliento a los contemporáneos de Giotto. No sé si hay personas que extraigan de aquí la conclusión de que la caja es superior a un Giotto. Yo no soy de ellas. Pero pienso que la victoria y la vulgarización de las habilidades representativas plantean un problema tanto para el historiador como para el crítico.

Los griegos decían que el asombro es el principio del conocimiento, y si dejamos de asombrarnos corremos el riesgo de dejar de conocer. El propósito principal que me he propuesto en estos capítulos es reinstaurar nuestro sentimiento de asombro ante la

capacidad que tiene el hombre de invocar, mediante formas, líneas, sombreados o colores, esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos «imágenes» o «cuadros». «¿No deberíamos decir —escribió Platón en el *Sofista*— que hacemos una casa mediante el arte de la albañilería, y que mediante el arte de la pintura hacemos otra casa, una especie de sueño que el hombre produce para los que están despiertos?». No conozco otra descripción que mejor pueda enseñarnos el arte de volver a asombrarnos, y la definición de Platón no pierde nada por el hecho de que a muchos de estos sueños producidos por el hombre para los que están despiertos los expulsemos nosotros del reino del arte, tal vez con razón, porque son casi demasiado eficaces como sustitutivos del sueño, sean fotografías de atractivas muchachas o historietas. Pero incluso fotografías de modelos e historietas, bien mirado, pueden nutrir el pensamiento. Así como el estudio de la poesía se queda incompleto si no se tiene conciencia del lenguaje de la prosa, pienso que el estudio del arte tendrá que complementarse cada vez más con una investigación de la lingüística de la imagen visual. Entrevemos ya los contornos de la iconología, que estudia la función de las imágenes en la alegoría y el simbolismo, y su referencia a lo que podría llamarse el «invisible mundo de las ideas». El modo en que el lenguaje del arte se refiere al mundo visible es a la vez tan obvio y tan misterioso que todavía es desconocido en gran parte, excepto por los propios artistas, que saben usarlo tal como usamos todos los lenguajes, sin necesidad de conocer su gramática y su semántica.

Grandes dosis de conocimiento práctico se almacenan en los muchos libros escritos por artistas y profesores de arte para uso de estudiantes y aficionados. No siendo yo mismo artista, me he abstenido de adentrarme en tales asuntos técnicos más allá de lo necesario para mi argumentación. Pero me alegraría mucho de que cada capítulo de este libro pudiera verse como una pilastra provisional para el muy necesario puente que hay que tender en-

tre el campo de la historia del arte y el dominio del artista practicante. Tenemos que reunirnos en la clase del natural dibujada por Alain, y discutir los problemas de los muchachos en un lenguaje inteligible tanto para ellos como para nosotros, e incluso, si tenemos suerte, para el científico que estudia la percepción.

III

El lector a quien guste le zambullan *in medias res* hará bien pasando ahora directamente al primer capítulo. Se da, sin embargo, una buena y vieja tradición (tan buena y tan vieja, de hecho, como Platón y Aristóteles), que pide que quienes se enfrentan con un problema filosófico y proponen una nueva solución empiecen presentando una exposición crítica de la historia del problema. En las tres próximas secciones de esta introducción, por consiguiente, examinaré con brevedad la evolución de nuestras ideas sobre el estilo y explicaré cómo la historia de la representación en el arte se confundió progresivamente con la psicología de la percepción. La sección última se dedicará a la situación actual y al programa del presente libro.

La palabra «estilo», como es sabido, deriva del *stilus*, el instrumento de escritura de los romanos, que hablaban de un «estilo excelente» más o menos como generaciones posteriores hablaban de una «pluma fluida». La educación clásica se centraba en la capacidad de expresión y persuasión del estudiante, y por ello los antiguos maestros de retórica meditaron mucho todos los aspectos del estilo en el habla y en la escritura. Sus comentarios proporcionaron un acervo de ideas sobre el arte y la expresión que tuvo duradera influencia sobre la crítica. La mayoría de aquellos esfuerzos se orientaban hacia el análisis de los efectos psicológicos de varios artificios y tradiciones estilísticos, y hacia el desarrollo de una rica terminología descriptiva de las «categorías de expresión», la adornada y la humilde, la sublime y la enfática. Pero caracteres de esta especie son notoriamente difíciles de describir, excepto a través de metáforas: hablamos de estilos «chis-

peantes» o «apagados». Sin esta necesidad, sería posible que la terminología del estilo no se hubiera extendido nunca a las artes visuales. En busca de vívidas metáforas de caracterización, los antiguos escritores sobre retórica gustaban de hacer comparaciones con la pintura y la escultura. Quintiliano, en particular, inserta una breve historia del arte, desde la manera «dura» de la escultura arcaica hasta la «suavidad» y la «dulzura» de los maestros del siglo IV, para ilustrar el progreso de la oratoria latina y su cambio de carácter, desde el vigor rústico al liso pulimento. Por muy fascinadoras que sean tales discusiones, sufren a menudo de una confusión que hemos heredado. Los problemas de los modos expresivos se embrollan casi siempre con los de la variación en las habilidades técnicas. Así, lo que puede mirarse como un progreso desde el punto de vista del dominio de un vehículo puede mirarse también como una decadente caída en el hueco virtuosismo. Las polémicas entre las varias escuelas de retórica usan profusamente de tales argumentos morales. El énfasis asiático es estigmatizado como signo de decadencia moral, y el retorno a un puro vocabulario ático es saludado como victoria moral. Tenemos un ensayo de Séneca en el que la corrupción del estilo en manos de Mecenas es analizada despiadadamente como manifestación de una sociedad corrupta en la que la afectación y la oscuridad se estiman más que la expresión directa y clara. Pero argumentos de tal especie no quedaron sin respuesta. Tácito, en su diálogo sobre la oratoria, presenta un alegato contra los jeremías de su tiempo, que desdeñaban los estilos contemporáneos. Los tiempos han cambiado, y también nuestros oídos. Pedimos un estilo de oratoria diferente. Esta referencia a las condiciones de la época y a la diversidad de los «oídos» es tal vez el primer contacto fugaz entre la psicología del estilo y la de la percepción. No conozco otra referencia explícita entre los escritos antiguos sobre arte. Lo cual no significa que a la Antigüedad le pasara inadvertida la relación entre las habilidades del pintor y la psicología

de la percepción. En uno de los diálogos filosóficos de Cicerón, perteneciente a los *Academica*, la discusión versa sobre el valor de las percepciones sensoriales en cuanto fuente de conocimiento. Al escéptico que niega la posibilidad de todo conocimiento se le recuerda la agudeza y la perfectibilidad de nuestra mirada: «¡Cuántas cosas ven los pintores, en materia de sombras y de volúmenes, que nosotros no vemos!», exclama un interlocutor, pero sólo logra que más adelante se le recuerde que su argumento no demuestra más que lo muy imperfecta que tiene que ser la visión de un romano ordinario, ya que ¿cuántos pintores son romanos?

No hay testimonios, sin embargo, de que la antigüedad clásica apreciara plenamente el alcance de tal observación. Hablando estrictamente, plantea una cuestión no resuelta todavía. ¿Tienen éxito los pintores, en punto a imitar la realidad, porque «ven más», o ven más porque han adquirido la habilidad de imitar? En cierto modo, ambas opiniones son corroboradas por la experiencia del sentido común. Los artistas saben que aprenden mirando intensamente a la naturaleza, pero es obvio que el mirar no ha bastado nunca para enseñarle a un artista su oficio. En la antigüedad, la conquista de la ilusión por el arte era un logro tan reciente que el comentario sobre la pintura y la escultura se centraba inevitablemente en la imitación, la *mimesis*. Y en verdad puede decirse que el progreso del arte encaminado a tal meta fue para el mundo antiguo lo que el progreso de la técnica es para el moderno: el modelo del progreso en sí. Plinto contaba la historia de la escultura y de la pintura como historia de inventos, asignando a artistas individuales logros definidos en la copia de la naturaleza: el pintor Polignoto fue el primero que representó personas con la boca abierta y con dientes, el escultor Pitágoras fue el primero que representó nervios y venas, el pintor Nicias se ocupó de luces y sombras. En el Renacimiento, fue Vasari quien aplicó la misma técnica a la historia de las artes en Italia, desde el siglo

XIII al XVI. Vasari nunca deja de pagar tributo a los artistas del pasado que aportaron una contribución señalada, según lo entendía él, a la maestría en la representación. «El arte se elevó desde humildes comienzos hasta la cumbre de la perfección» porque genios naturales como Giotto roturaron el terreno y así otros pudieron edificar sobre los primeros cimientos. Por ejemplo, leemos del misterioso Stefano: «Aunque los escorzos que hizo son defectuosos en la manera [...] a causa de la dificultad de la ejecución, sin embargo, como primer investigador de estas dificultades, merece una fama mucho mayor que los que le siguen con un estilo más ordenado y regular». Vasari, en otras palabras, veía la invención de los medios de representación como una gran empresa colectiva de dificultad tal que era inevitable una cierta división del trabajo. Así, dice de Taddeo Gaddi: «Taddeo siguió siempre la manera de Giotto pero sin mejorarla mucho excepto en el colorido, que hizo más fresco y más vivo. Giotto había dedicado tanta atención a perfeccionar otros aspectos y dificultades de su arte que, aunque en el colorido era correcto, no era más que eso. Por lo cual Taddeo, que vio y aprendió lo que Giotto había hecho fácil, tuvo tiempo de añadir algo por su parte, mejorando el colorido».

Espero mostrar en el curso de este libro que tal manera de ver no es ni mucho menos tan ingenua como a veces se dice. Sólo parece ingenua porque tampoco Vasari lograba desenmarañar la idea de la invención de la idea de imitación de la naturaleza. Esta contradicción aflora casi a la superficie cuando Vasari habla de Masaccio, a quien otorga el mérito de haber descubierto que «la pintura es únicamente el simple retrato de todas las cosas vivientes en la naturaleza mediante el dibujo y el color, según las produce la propia naturaleza». A Masaccio, por ejemplo, «le gustaba pintar los ropajes con pocos pliegues y con una caída suave, exactamente como son en la vida natural, y esto ha servido mu-

cho a los artistas, de modo que merece se le alabe como si lo hubiera inventado él».

En tales momentos el lector no puede menos de preguntarse qué dificultad podía haber para tan simple retrato, que impidió que antes de Masaccio los artistas miraran con sus propios ojos la caída de los ropajes. Costó mucho tiempo para que esta cuestión se formulara de modo coherente, pero su formulación y las primeras tentativas de respuesta se ligan todavía con la tradición académica de la enseñanza del arte.

La cuestión de todo lo que viene involucrado en el «mirar a la naturaleza» —lo que hoy llamamos la psicología de la percepción— pasó a formar parte de la discusión del estilo, como problema práctico, en la enseñanza del arte. El profesor académico volcado hacia la exactitud de la representación descubrió, como todavía descubre ahora, que las dificultades de sus pupilos no se debían sólo a una incapacidad de copiar la naturaleza, sino a una incapacidad de verla. Comentando esta observación, Jonathan Richardson comentó, a principios del siglo XVIII: «Porque es una máxima constante que nadie ve lo que son las cosas si no sabe lo que deberían ser. Que esta máxima es cierta, lo demostrará una figura académica dibujada por un ignorante de la estructura y las junturas de los huesos, y de la anatomía, comparado con otro que entiende perfectamente de todo esto [...] ambos ven la misma vida, pero con diferentes ojos».

Desde tales observaciones, sólo había que dar un paso hasta la idea de que los cambios de estilo como los descritos por Vasari no se basaban sólo en una mejora de la habilidad, sino que resultaban de diferentes maneras de ver el mundo. El paso se dio ya en el siglo XVIII y, según correspondía, lo dio un profesor académico, James Barry, en una de sus conferencias en la Royal Academy. Barry se sentía perplejo ante lo referido por Vasari, que la *Madona Rucellai* de Cimabue (ilustración 4) (ahora generalmente atribuida a Duccio) fue aclamada como una obra maestra en el

siglo XIII. «Tan grandes defectos en esta obra de Cimabue», dijo Barry, «pudieran tal vez inducir a muchos a pensar que es imposible que el pintor aprovechara la inspección de la naturaleza cuando la pintó. Pero las imitaciones del arte temprano son exactamente como la de los niños; nada vemos incluso en el espectáculo que está ante nosotros, a menos que en cierta medida lo tengamos previamente conocido y buscado, e innúmeras diferencias observables entre las épocas de ignorancia y las de saber muestran hasta qué punto la contracción o la extensión de nuestra esfera de visión dependen de consideraciones distintas de la simple aportación de nuestra mera óptica natural. Las gentes, pues, de aquellas épocas sólo veían hasta ese punto, y lo admiraban, porque no sabían más».



4. *Madona Rucellai*, h. 1285.

Estimuladas por el desarrollo de la ciencia y por el nuevo interés en la observación de los hechos, tales cuestiones de visión fueron muy debatidas por los artistas a principios del siglo XIX. «El arte de ver la naturaleza», dijo Constable a su modo mor-

diente, «es una cosa que hay que adquirir casi tanto como el arte de leer los jeroglíficos egipcios». La frase está dotada de un nuevo filo, porque esta vez se dirige al público más bien que a los artistas. El público no tiene derecho a juzgar la veracidad de un cuadro, sugiere Constable, porque su visión está nublada por la ignorancia y el prejuicio. Es la misma convicción que llevó a Ruskin, en 1843, a publicar sus *Pintores modernos* en defensa de Turner. Este vasto tratado es tal vez el último y más persuasivo libro en la tradición, partiendo de Plinio y Vasari, que interpreta la historia del arte como un progreso hacia el verismo visual. Turner es mejor que Claude y Canaletto, sostiene Ruskin, porque se puede demostrar que sabe de los efectos naturales más que sus predecesores. Pero «esta verdad de la naturaleza no cabe que la disciernan los sentidos sin educar». Que el crítico escéptico analice la estructura de olas y nubes, de rocas y vegetación, y tendrá que admitir que Turner acierta cada vez. El progreso del arte se convierte en un triunfo sobre los prejuicios de la tradición. Es un progreso lento, ya que tan difícil se nos hace desenmarañar lo que realmente vemos de lo que sólo sabemos, y así recobrar la mirada inocente, término que Ruskin puso en circulación.

Sin tener conciencia de lo que hacía, Ruskin colocó de este modo la carga explosiva que había de volar el edificio académico. A Barry «la simple aportación de nuestra óptica natural» le había parecido insuficiente para producir nada mejor que la *Madona Rucellai*. Para Ruskin y los que le siguieron, el objetivo del pintor es el regreso a la verdad no adulterada de la óptica natural. Los descubrimientos de los impresionistas, y los acalorados debates que provocaron, aumentaron el interés de los artistas por tales misterios de la percepción. ¿Tenían realmente los impresionistas derecho a pretender que veían el mundo tal como lo pintaban, que reproducían «la imagen en la retina»? ¿Era aquélla la meta hacia la cual había ido avanzando toda la historia del arte?

¿Resolvería la psicología de la percepción, finalmente, los problemas del artista?

IV

Aquel debate reveló lo que fatalmente tenía que revelar: la ciencia es neutral, y si el artista apela a sus descubrimientos lo hace por cuenta y riesgo propios. La distinción entre lo que realmente vemos y lo que inferimos mediante la inteligencia es tan vieja como la meditación sobre la percepción. Plinio dejó concisamente resumida la posición de la antigüedad clásica al escribir que «la mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia». Tolomeo ahonda mucho en su *Óptica* (hacia 150) en el papel del juicio en el proceso de la visión. El más grande estudioso árabe del tema, Alhazen († 1038), enseñó al Occidente medieval la distinción entre los sentidos, el conocimiento y la inferencia, todo lo cual entra en juego en la percepción. «No comprendemos nada visible mediante tan sólo el sentido de la vista», dice, «excepto la luz y los colores». El problema suscitado por esta tradición cobró renovada urgencia cuando John Locke vino a negar la existencia de ideas innatas y sostuvo que todo el conocimiento nos llega a través de los sentidos. Si, en efecto, el ojo sólo reacciona a la luz y el color, ¿de dónde nos viene el conocimiento de la tercera dimensión? Berkeley fue quien, en su *New Theory of Vision* (1709), exploró de nuevo el terreno y llegó a la conclusión de que todo nuestro conocimiento del espacio y de los cuerpos sólidos tenemos que haberlo adquirido a través de los sentidos del tacto y del movimiento. El análisis en «datos sensorios», iniciado por los empiristas británicos, siguió dominando la investigación psicológica en el siglo XIX, cuando gigantes como Helmholtz desarrollaron la ciencia de la óptica psicológica. Pero ni Berkeley ni Helmholtz cayeron en el error de confundir el «ver» con la sensación visual. Por el contrario, la distinción entre lo que llegó a

designarse por «sensación» —el mero registrar «estímulos»— y el acto mental de percepción, basado, según la formulación de Helmholtz, en la «inferencia inconsciente», era un lugar común de la psicología del siglo XIX.

No era pues difícil oponer, a las argumentaciones psicológicas de los impresionistas en el sentido de que sus cuadros presentaban el mundo «tal como lo vemos realmente», argumentaciones psicológicas igualmente válidas en favor del arte tradicional, apoyado en el conocimiento intelectual. En el curso del debate, que se inició hacia el final del siglo XIX, se desintegró toda la reconfortante idea de la imitación de la naturaleza, dejando perplejos a artistas y críticos.

Dos pensadores alemanes son protagonistas en aquella historia. Uno es el crítico Konrad Fiedler, quien insistía, oponiéndose a los impresionistas, en que «incluso la más simple impresión sensoria, que parece sólo materia prima para las operaciones de la mente, es ya un hecho mental, y lo que llamamos el mundo exterior es en realidad el resultado de un proceso psicológico complejo».

Pero fue un amigo de Fiedler, el escultor neoclásico Adolf von Hildebrand, quien se arrojó a analizar dicho proceso, en un librito titulado *El problema de la forma en el arte figurativo*, que apareció en 1893 y dominó a toda una generación. También Hildebrand oponía a los ideales del naturalismo científico una apelación a la psicología de la percepción: si intentamos analizar nuestras imágenes mentales para descubrir sus constituyentes primarios, encontraremos que se componen de datos sensorios derivados de la visión y de recuerdos del tacto y del movimiento. Una esfera, por ejemplo, aparece ante el ojo como un disco plano; el tacto es lo que nos informa de las propiedades de espacio y forma. Es fútil toda tentativa que haga el artista por eliminar este conocimiento, ya que sin el mismo no percibiría el mundo de modo alguno. Su tarea es, por el contrario, compensar la ausencia de

movimiento en su obra dando claridad a su imagen, y comunicando con ello no sólo sensaciones visuales sino también los recuerdos táctiles que nos permitirán reconstruir mentalmente la forma tridimensional.

Difícilmente puede darse como accidental el hecho de que el período en que tales ideas se debatían con tanto interés fuera también el período en que la historia del arte se emancipó de la curiosidad del anticuario, de la biografía y de la estética. Cuestiones que se habían dado por sentadas durante mucho tiempo parecieron de pronto problemáticas y requirieron nuevo examen. Cuando Bernard Berenson escribió su brillante ensayo sobre los pintores florentinos, aparecido en 1896, formuló su credo estético en términos del análisis de Hildebrand. Con su don de hallar la frase memorable, resumió casi todo el libro algo farragoso del escultor al decir: «El pintor sólo puede cumplir su tarea si da valores táctiles a impresiones retinales». Para Berenson, Giotto o Pollaiuolo exigen que les otorguemos atención porque hicieron precisamente esto. Como a Hildebrand, le interesaba más la estética que la historia.

Tres años más tarde, en 1899, Heinrich Wölfflin pagó tributo a Hildebrand en el prefacio a su clásico libro sobre *El arte clásico*. El ideal de claridad y de orden espacial presentado por Wölfflin en sus descripciones de las obras maestras de Rafael muestra señas de la influencia de Hildebrand tan vívidas como las que hay en la imagen que Berenson se forma de Giotto. Pero Wölfflin vio que las categorías de Hildebrand no eran aprovechables únicamente como ayuda a la apreciación, sino también como instrumento para el análisis de distintos modos de representación. Las «polaridades» finales que Wölfflin había de elaborar en sus *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, la distinción entre la sólida claridad de los modos del Renacimiento y las complejidades «pictóricas» del Barroco, deben todavía mucho al enfoque de Hildebrand. Wölfflin puso en circulación el lema de la «historia

del ver» en la historia del arte, pero fue él mismo quien previno que tal metáfora no tenía que tomarse demasiado en serio. Lo cierto es que Wölfflin nunca se confundió tomando una descripción por una explicación. Pocos historiadores tenían una conciencia más viva que la suya del problema planteado por la mera existencia de estilos de representación, pero, con la cautela que heredó de su gran predecesor Jakob Burckhardt, nunca se metió en especulaciones sobre las causas últimas del cambio histórico.

Quedó así reservado para el tercero entre los fundadores de la historia estilística, Alois Riegl, el casar las ideas de Hildebrand con el estudio de la evolución artística. La ambición de Riegl era la de convertir la historia del arte en ciencia respetable, eliminando todos los ideales de valor subjetivos. Tal enfoque resultó favorecido por su labor en un museo de artes aplicadas. Estudiando la historia del arte decorativo, de esquemas y de ornamentos, se convenció de lo inadecuadas que eran las presuposiciones hasta entonces predominantes: la presuposición «materialista» de que los esquemas formales dependían de técnicas tales como las del tejido y de la cestería y la presuposición tecnológica de que lo que cuenta en arte es la habilidad manual. Después de todo, los esquemas decorativos de muchas tribus llamadas «primitivas» atestiguan una asombrosa dexteridad manual. Si los estilos diferían, tenía que ser porque las intenciones cambiaban. En su primer libro, *Stilfragen* de 1893, Riegl demostró que cuestiones de tal índole podían y debían discutirse de manera puramente «objetiva», sin introducir las ideas subjetivas de progreso y decadencia. Pretendió demostrar que la ornamentación en forma de planta evoluciona y cambia a lo largo de una única tradición continua, desde el loto egipcio hasta el arabesco, y que tales cambios, lejos de ser fortuitos, expresan una reorientación general de las intenciones artísticas, de la «voluntad de forma» que se manifiesta en la menor palmeta no menos que en el más monumental edificio. Ante aquel enfoque, la noción de una «decaden-

cia» no tenía sentido. La función del historiador no es juzgar sino explicar.

Dio la casualidad de que otro historiador de arte de Viena, el gran Franz Wickhoff, se ocupaba también, por las mismas fechas, de absolver a una época del estigma de la decadencia. En 1895 publicaba el *Génesis de Viena*, un precioso manuscrito de la antigüedad tardía, y deseaba demostrar que aquello que era considerado como estilo degenerado y descuidado del arte romano imperial merecía semejante acusación tan poco como los modernos impresionistas, cuyos tan calumniados cuadros Wickhoff había aprendido a amar. El arte de los romanos, concluía Wickhoff, era tan progresivo en la dirección de la subjetividad visual como el arte de su propia época.

Riegl hizo suya aquella interpretación, como base para una generalización todavía más audaz. En 1901 definió su posición frente a las muy discutidas doctrinas de Hildebrand: el historiador podía aceptar el análisis psicológico de Hildebrand, pero no compartir sus valoraciones artísticas. Basarse en el tacto no es mejor ni peor que basarse en la visión; cada proceder estaba justificado en sí mismo y en su propia época. Habiéndosele encargado la publicación de hallazgos arqueológicos del período de la antigüedad tardía, Riegl escribió su famoso libro sobre *Arte industrial romano tardío*, que representa el más ambicioso intento jamás hecho de interpretar el curso entero de la historia del arte en términos de cambiantes modos de percepción.

El libro es difícil de leer y todavía más difícil de resumir, pero la tesis principal de Riegl es que al arte antiguo le interesó siempre la representación de objetos individuales, y no la infinidad del mundo en conjunto. El arte egipcio muestra esta actitud en su forma extrema, ya que en él sólo se concede a la visión una función muy subsidiaria; los objetos se traducen según se presentan al sentido táctil, el más «objetivo» de los sentidos, que comunica la forma permanente de las cosas, con independencia del

mudable punto de vista. Es también la razón por la que los egipcios evitaron expresar la tercera dimensión, ya que la perspectiva y el escorzo hubieran introducido un elemento subjetivo. Un avance hacia la tercera dimensión, otorgando a la mirada su parte en la percepción del modelado, se hizo en Grecia. Pero se requirió la fase tercera y última del arte antiguo —la antigüedad tardía— para desarrollar un modo puramente visual de expresar los objetos según aparecen desde una cierta distancia. Lo paradójico es que aquel avance le parece una regresión al observador moderno, porque da a los objetos un aspecto plano e informe, y ya que sólo se representan objetos individuales, sin consideración del ambiente, aquellas figuras amazacotadas parecen tanto más violentas al destacarse sobre un indefinido fondo de umbría hondura o de suelo dorado. En el contexto de la historia artística universal, sin embargo, el tardío arte antiguo no fue una decadencia, sino una necesaria fase de transición. La intervención de las tribus germánicas, a las que Riegl consideraba más inclinadas a la subjetividad, hizo posible que el arte prosiguiera sus transformaciones en un plano superior, desde una concepción táctil del espacio tridimensional, según lo concibió el Renacimiento, hasta otro acrecentamiento de la subjetividad visual en el Barroco, y de allí hasta el triunfo de las sensaciones puramente ópticas en el impresionismo: «Todo estilo aspira a una traducción fiel de la naturaleza y no a otra cosa, pero cada estilo tiene su propia concepción de la naturaleza [...]».

Hay un toque de genio en la obstinación, ajena a toda duda, con que Riegl intenta explicar mediante un principio unitario todos los cambios estilísticos en la arquitectura, la escultura, la pintura y la decoración. Pero esta carencia de dudas, que para él era el distintivo del enfoque científico, le entregó indefenso a aquellos hábitos mentales precientíficos gracias a los cuales proliferan los principios unitarios, los hábitos de los mitólogos. La «voluntad de forma», el *Kunstwollen*, se convierte en un fantasma

dentro de la máquina, que da vueltas a las ruedas de los desarrollos artísticos siguiendo «leyes inexorables». La verdad es que, como ha señalado Meyer Schapiro, en Riegl «la motivación del proceso y la explicación de sus oscilaciones en el tiempo y en el espacio son vagas y a menudo fantásticas. Cada fase mayor corresponde a una predisposición racial. [...] Cada raza desempeña un papel prescrito y se retira una vez hecho su número en la función [...]».

No es difícil ver en tal cuadro de la historia universal una resurrección de aquellas mitologías románticas que culminaron en la filosofía de la historia de Hegel. Para la antigüedad clásica y el Renacimiento, la historia del arte reflejaba el aumento de la habilidad técnica. En tal contexto, se decía a veces que las artes pasan por una infancia, una madurez y una senectud. Pero los románticos vieron la historia entera como un gran drama, en el que la humanidad evoluciona desde la infancia hasta la madurez. El arte se convirtió en la «expresión de su edad» y en síntoma de la fase que el espíritu del Universo había alcanzado en cada punto determinado. En el contexto de tales especulaciones, el médico romántico alemán Carl Gustav Carus se anticipó realmente a Riegl en su interpretación de la historia del arte como un movimiento desde el tacto a la visión. En un alegato pidiendo se reconociera que la pintura del paisaje era el gran arte del futuro, Carus basó su discurso de leguleyo en las leyes de la inevitabilidad histórica: «El desarrollo de los sentidos en todo organismo empieza con el palpar, con el tacto. Los más sutiles sentidos del oído y de la mirada no emergen hasta que el organismo se perfecciona. Casi del mismo modo, la humanidad empezó con la escultura. Lo que el hombre formaba tenía que ser macizo, sólido, tangible. Por esta razón la pintura [...] pertenece siempre a una fase posterior. [...] El arte del paisaje [...] presupone un grado superior de desarrollo».

En otro lugar he explicado por qué me parece tan peligroso esto de apoyar la historia del arte en explicaciones mitológicas. Al inculcar el hábito de hablar en términos de entidades colectivas, de «humanidad», de «razas» o de «épocas», se debilita la resistencia frente a las mentalidades totalitarias. No hago tales acusaciones a la ligera. Puedo exhibir los documentos que me justifican, simplemente enumerando las lecciones que Hans Sedlmayr quería que el lector sacara de la lectura de los ensayos de Riegl, para cuya edición en un libro escribió una introducción en 1927.

Una vez expuesto lo que él consideraba como la «quintaesencia» de la doctrina de Riegl, Sedlmayr pasaba a enumerar las falsas posiciones intelectuales que deben abandonar por insostenibles quienes se adhieran a la visión de la historia según Riegl. Entre las convicciones que se nos pide que echemos por la borda está la idea de que «sólo son reales las personas individuales, mientras que los grupos y las colectividades espirituales son meros nombres». Según Sedlmayr, también debemos rechazar «la creencia en la unidad e inmutabilidad de la naturaleza y de la razón humanas», así como la idea de que «la naturaleza es permanentemente la misma y sólo se la "representa" de modos distintos». Finalmente, tenemos que renunciar al análisis causal de la historia «que concibe el cambio histórico meramente como resultado de cadenas de causación ciegas y aisladas». Existe algo real que es nada menos que «el movimiento propio, dotado de sentido, del espíritu, originando totalidades de acontecimientos genuinamente históricas».

Ocurre que soy un creyente apasionado de todas esas ideas pasadas de moda que en 1927 Sedlmayr pedía a un público fácil de embaucar las descartara en favor de un historicismo a lo Spengler. Al igual que K. R. Popper, cuyas palabras en *La miseria del historicismo* no sabría yo mejorar, «no tengo la menor simpatía por semejantes "espíritus", ni por su prototipo idealista ni por

sus encarnaciones dialécticas y materialistas, y siento toda la simpatía por quienes los tratan con desprecio. Pero sin embargo, siento que indican, por lo menos, la existencia de un vacío, de un lugar que sería tarea de la sociología llenar con algo más sensato, tal como un análisis de los problemas que surgen dentro de una tradición». Los estilos, creo, son ejemplos de tales tradiciones. Mientras no tengamos ninguna hipótesis mejor que ofrecer, la existencia de modos uniformes de representar el mundo tendrá que invitar a la fácil explicación de que tal unidad se debe fatalmente a algún espíritu supraindividual, al «espíritu de la época» o al «espíritu de la raza».

No es que yo niegue que los historiadores, como los demás estudiosos de los grupos humanos, encuentren a menudo actitudes, creencias o gustos compartidos por muchas personas, y que podrían muy bien describirse como la mentalidad o el punto de vista dominante de una clase, una generación o una nación. Tampoco pongo en duda el que los cambios del clima intelectual y los de moda y del gusto son muchas veces sintomáticos de un cambio social, y que una investigación de tales conexiones puede merecer la pena. Tanto en los escritos del propio Riegl como en los de sus seguidores e intérpretes, como Worringer, Dvořák y Sedlmayr, se encuentra un acervo de provocativos problemas y sugerencias históricos, pero sí quisiera afirmar que lo que constituye el gran orgullo de todos ellos es en realidad su grieta fatal: al echar por la borda la idea de la habilidad técnica, no sólo han renunciado a una evidencia de importancia capital, sino que han hecho imposible el logro de su ambición, una válida psicología del cambio estilístico.

La historia del gusto y de la moda es una historia de preferencias, de variados actos de elección en determinadas alternativas. Es un ejemplo el de los prerrafaelitas rechazando las convenciones académicas de su época, y otro ejemplo es el japonesismo del *art nouveau*. Tales cambios en el estilo y en el prestigio de los esti-

los podrían describirse (aunque sin duda no exhaustivamente) en términos de «voluntad de forma»; nadie pone en duda que fueron sintomáticos de toda una constelación de actitudes. Pero lo que aquí importa desde un punto de vista metódico es que un acto de elección sólo tiene interés sintomático, y sólo expresa algo a condición de que podamos reconstruir la situación en que se eligió. El capitán en su puente que pudo dejar el barco que se hundía, pero prefirió quedarse, es decididamente un héroe; el hombre a quien el naufragio pilló durmiendo y que se ahogó era tal vez heroico, pero nunca lo sabremos. Si realmente deseamos examinar los estilos como sintomáticos de alguna otra cosa (lo cual, ocasionalmente, puede tener un gran interés), no podemos hacerlo sin disponer de una teoría de las alternativas. Si todo cambio es inevitable y total, nada hay que se pueda comparar, ninguna situación que se pueda reconstruir, ningún síntoma o expresión que se pueda investigar. El cambio se convierte en síntoma del propio cambio, y para esconder esa tautología hay que echar mano de algún grandioso esquema de evolución, que es el caso no sólo de Riegl sino de muchos sucesores suyos. Pocos historiadores, y todavía menos antropólogos, piensan hoy que la humanidad haya experimentado ningún cambio biológico de cierta importancia dentro de los períodos históricos. Pero incluso los que podrían admitir la posibilidad de cierta leve oscilación en la constitución genética de la humanidad no aceptarían nunca la idea de que el hombre ha cambiado, en los últimos tres mil años, en un centenar escaso de generaciones, tanto como han cambiado su arte y su estilo.

V

El evolucionismo ha muerto, pero los hechos que engendraron aquel mito siguen tozudamente presentes, requiriendo una explicación. Uno de estos hechos es un cierto parentesco entre el arte de los niños y el arte primitivo, que arrojó a los incautos a la falsa alternativa entre creer que aquellos primitivos no podían

hacer nada mejor porque eran torpes como niños, y creer que no querían hacer otra cosa porque todavía tenían la mentalidad de los niños. Pero tales conclusiones son obviamente falsas. Se deben a la tácita premisa de que lo que a nosotros nos es fácil tiene que ser siempre fácil. Me parece a mí que una de las adquisiciones permanentes derivadas de los primeros contactos entre la historia del arte y la psicología de la percepción es que ya no necesitamos creer eso. En el fondo, aunque deploro el mal uso de la psicología en su forma historicista, confieso sentir cierta nostalgia por la audacia especulativa de los optimistas del siglo XIX. Tal vez se deba ello a que todavía tuve la suerte de que fueran mis profesores aquellos espíritus audaces que, a principios del siglo, probaron a enfrentarse con el problema de por qué el arte tiene historia. Uno de ellos fue Emanuel Loewy, cuyo famoso estudio sobre *La reproducción de la naturaleza en el arte griego temprano* apareció en 1900. Este libro, me parece a mí, encierra casi toda la parte del evolucionismo que merece conservarse.

También Loewy pasó por la influencia de Hildebrand y de la psicología de los datos sensorios. Como otros críticos de su época, Hildebrand atribuía las peculiaridades del arte de los niños a que se basaba en vagas imágenes memorísticas. Se concebía a tales imágenes como un residuo de muchas impresiones sensibles que, una vez depositadas en la memoria, habían cuajado en formas típicas, de modo muy parecido a como pueden crearse imágenes típicas mediante la sobreimpresión de muchas fotografías. En tal proceso, pensaba Loewy, la memoria tamiza y guarda los rasgos característicos de los objetos, los aspectos que los presentan en su forma más distintiva. El artista primitivo, como el niño, toma por punto de partida dichas imágenes memorísticas. Tenderá a representar el cuerpo humano frontalmente, los caballos de perfil, y los lagartos vistos desde arriba. El análisis hecho por Loewy de aquellos modos «arcaicos» se acepta todavía básicamente, aunque su explicación es en realidad circular: como es-

tá claro que el artista primitivo no copia el mundo exterior, se le imputa el copiar algún invisible mundo interior hecho de imágenes mentales. Para la existencia de estas imágenes mentales, a su vez, no hay más evidencia que las típicas figuras de los primitivos. Ninguno de nosotros, creo yo, acarrea en el cerebro semejantes figuras esquemáticas de cuerpos, de caballos o de lagartos, según las postula la teoría de Loewy. Lo que las palabras como éstas puedan evocar será diferente para cada cual, pero será siempre una inaprehensible complicación de huidizos acontecimientos, que nadie podrá comunicar con plenitud. Pero esta crítica no puede rebajar el valor del análisis dado por Loewy de los rasgos que tienen en común las obras de niños, de adultos sin instrucción y de primitivos. Al tomar por tema, no la evolución de la humanidad, sino la primera ocasión histórica en que aquellos rasgos fueron eliminados lenta y metódicamente por el arte griego primitivo, Loewy nos enseñó a apreciar las fuerzas que tiene que superar un arte orientado hacia la ilusión realista. Cada paso aparece como la conquista de un territorio hasta entonces ignorado, al que hay que proteger y fortificar mediante una nueva tradición de formación de imágenes. De ello resulta la tenacidad de los nuevos tipos, una vez inventados, hecho que no lograba explicar ninguna teoría del arte en términos de «impresiones sensoriales».

Se dio la casualidad de que mi profesor de historia del arte, Julius von Schlosser, se interesaba también particularmente por la función del tipo, e incluso del estereotipo, en la tradición. Su terreno de partida había sido la numismática, y pronto se encaminó hacia el estudio del arte medieval, donde tan marcado es el imperio de la fórmula. El problema del uso de los «precedentes» o «símiles» en el arte medieval no dejó nunca de fascinar a Schlosser, a pesar de que la influencia de Croce le infundió una creciente desconfianza frente a las explicaciones psicológicas. Los

que conocen sus meditaciones sobre tales problemas reconocerán en este libro algunos de sus temas recurrentes.

Lo que Schlosser hizo para la Edad Media, su coetáneo Aby Warburg lo hizo para el Renacimiento italiano. En pos del problema que orientó su vida, el problema de qué era exactamente lo que el Renacimiento buscaba en la antigüedad clásica, Warburg se vio llevado a investigar el crecimiento de los estilos renacentistas en términos de la adopción de un nuevo lenguaje visual. Descubrió que los préstamos tomados por los artistas del Renacimiento a la escultura clásica no se daban al azar. Ocurrían siempre que un pintor necesitaba una imagen de movimiento o de gesto particularmente expresiva, o sea, lo que Warburg dio en llamar *Pathosformel*, «fórmula de patetismo». Su insistencia en que los artistas del *Quattrocento*, antes considerados como campeones de la observación pura, recurrían con tanta frecuencia a una fórmula prestada causó gran impresión. Ayudados por el interés en los tipos iconográficos, sus seguidores corroboraron cada vez con más fuerza el hecho de que el depender de la tradición es la regla, incluso en obras del arte del Renacimiento y del Barroco consideradas hasta entonces como naturalistas. Las investigaciones de tales continuidades han reemplazado ahora, en gran medida, la anterior preocupación por el estilo.

Ha sido André Malraux quien ha captado lo significativo de estos descubrimientos en sus cautivadores volúmenes sobre *La psicología del arte*. Hay mucho de Hegel y de Spengler en los rapsódicos himnos que Malraux dedica al mito y al cambio, pero ha acabado por fin con el malentendido que recibe su merecido ridículo en el chiste de Alain, la idea de que los estilos del pasado reflejan literalmente el modo como los artistas «veían» el mundo. Malraux sabe que el arte nace del arte, no de la naturaleza. Y sin embargo, con toda su fascinación y sus brillantes digresiones psicológicas, el libro de Malraux no da lo que su título promete, una psicología del arte. No tenemos todavía una explicación sa-

tisfactoria del acertijo que representa el dibujo de Alain. Pero tal vez nos encontremos mejor preparados que Riegl para intentar tal explicación. Hemos aprendido mucho sobre la presión de las convenciones y el poderío de las tradiciones, en más de un terreno. Los historiadores han investigado cómo la fórmula constriñe al cronista cuyo propósito es registrar acontecimientos recientes; los estudiosos de la literatura, como Ernst Robert Curtius, han demostrado la función del «topos», el tradicional lugar común, en la textura más concreta de la poesía. Los tiempos parecen maduros para encarar una vez más el problema del estilo, fortificados por este conocimiento de la fuerza de las tradiciones.

Me doy muy buena cuenta de que tanta insistencia sobre la tenacidad de las convenciones, sobre el papel en el arte de tipos y estereotipos, será recibida con escepticismo por quienes no han trabajado en este terreno. Se ha convertido casi en acusación tópica contra la historia del arte el que sólo se fija en buscar influencias y que con ello pierde de vista el misterio de la creatividad. Pero no tiene que ocurrir esto necesariamente. Cuanta mayor conciencia adquirimos del tremendo tironeo que arrastra al hombre a repetir lo que ha aprendido, tanto mayor será nuestra admiración por los seres excepcionales que consiguieron exorcizar aquella magia y realizar un avance importante del que otros pudieron partir.

A pesar de todo, me he preguntado a veces si mis premisas están realmente justificadas por los hechos de la historia artística, si la necesidad de una fórmula es tan universal como la he postulado. En tales momentos he recordado un hermoso pasaje de Quintiliano, en el que habla de la creatividad de la mente humana, y da al artista como ejemplo:

«No todo lo que el arte logra puede transmitirse. ¿Qué pintor aprendió a representar todo lo que existe en la naturaleza? Pero una vez ha asimilado los principios de la imitación, retratará to-

do lo que se presente. ¿Qué alfarero no ha hecho una vasija de una forma que nunca había visto?».

Es un importante recordatorio, pero no explica el hecho de que incluso la forma de la nueva vasija pertenecerá en algún sentido a la misma familia de formas de las que el alfarero vio, que la representación hecha por el artista de «todo lo que existe en la naturaleza» se enlazará sin embargo con las representaciones que sus maestros le propusieron. Una vez más, lo que hay que explicar es el tenaz e inamovible hecho de los chicos egipcios de Alain, y ningún historiador del arte se sentirá inclinado a menospreciar la fuerza del estilo, y menos que nadie el historiador que delinea el mapa de la larga ruta hasta la ilusión.

VI

PARA ATACAR estos problemas centrales de nuestra disciplina, no creo que pueda bastar el reiterar la antigua oposición entre «ver» y «saber», o insistir de un modo general en que toda representación se basa en convenciones. Tenemos que ir a lo concreto, y analizar desde el inicio, en términos psicológicos, lo que efectivamente se involucra en el proceso de la formación y la lectura de las imágenes. Pero aquí se levanta un obstáculo formidable. Ya no tenemos para guiarnos el simple tipo de psicología en el que tanta confianza depositaron Barry y Ruskin, Riegl y Loewy. La psicología ha adquirido conciencia de la inmensa complejidad de los procesos de percepción, y nadie pretende ya entenderlos completamente.

Bernard Berenson podía introducir su incursión por tales terrenos con las palabras «la psicología ha demostrado [...]». Quienes consulten libros más recientes no encontrarán el mismo tono seguro de autoridad. J. J. Gibson, por ejemplo, escribe en su apasionante estudio *La percepción del mundo visual*: «Cómo se aprende a atender a nuevos rasgos del universo, a explorar éste, es cosa que los psicólogos no entienden hoy día», y al suelo se vienen las

esperanzas del historiador. D. O. Hebb, en su bien conocido libro *Organización de la conducta*, dice incluso que «la percepción del tamaño, de la claridad y de la altura sonora tienen que contabilizarse por ahora entre las cosas no explicadas por ninguna teoría». Y esta perplejidad no se limita a las cuestiones básicas. Discutiendo el llamado «efecto de expansión», la inesperada manera como colores yuxtapuestos pueden afectarse mutuamente, lo cual es tan importante es para el pintor, Ralph M. Evans dice en su básica *Introduction to Color*: «El presente autor opina que mientras tal efecto no pueda explicarse sin premisas rebuscadas no podremos decir que entendemos la manera como funciona el proceso visual».

En tales circunstancias puede parecer temerario el invocar resultados de un incierto campo de estudio para la explicación de nuestras propias incertidumbres. Sin embargo, una exhortación a aventurarse sin desánimo nos viene precisamente de uno de los mayores pioneros en el campo de la psicología de la percepción, Wolfgang Köhler. En sus conferencias sobre *Dynamics in Psychology* (1940), Köhler alaba la virtud de «la invasión del campo ajeno como técnica científica»:

«Los momentos más afortunados en la historia del conocimiento se dan cuando hechos que hasta entonces no eran más que datos especiales se encuentran de pronto referidos a otros hechos en apariencia distantes, y con ello aparecen bajo una nueva luz. Para que esto ocurra en psicología tenemos que mantenernos informados de algo más que nuestro tema de estudio en el sentido estricto». Y Köhler pregunta: «Si la situación actual de la psicología nos ofrece una excelente razón —o tal vez debería decir un maravilloso pretexto— para extender nuestra curiosidad más allá de nuestro campo limitado, ¿no deberíamos estar impacientes por aprovechar en seguida la ocasión?».

Por lo menos uno de los seguidores de Köhler ha aprovechado la ocasión y se ha aventurado desde la psicología a entrar en el

campo del arte. El libro de Rudolf Arnheim *Art and Visual Perception* estudia la imagen visual desde el enfoque de la psicología de la Gestalt. Lo he leído con mucho provecho. Su capítulo sobre el crecimiento, que trata del arte de los niños, me ha parecido tan instructivo que he podido excluir de mi terreno de estudio ese tan debatido ejemplo. Para el historiador y sus problemas de estilo, en cambio, el libro es menos valioso. Acaso el autor está demasiado propenso a seguir a Riegl en su «objetividad», y demasiado propenso también a vindicar los experimentos del arte del siglo XX para que pueda ver en el problema de la ilusión algo más que un prejuicio de burgués ignorante. El hecho de que sepamos que épocas diferentes han tenido distintos criterios de «parecido» le lleva a esperar que «otro desplazamiento del nivel de la realidad artística» hará que las obras de Picasso, Braque o Klee «se parezcan exactamente a las cosas que representan». Si lleva razón, en el año 2000 los catálogos de artículos en venta en los grandes almacenes representarán las mandolinas, los jarrones, o las máquinas titilantes en ese nuevo nivel de realidad.

El libro de W. M. Ivins, hijo, *Prints and Visual Communication*, es un astringente antídoto contra tales modas intelectuales. Ivins ha mostrado en efecto que la historia de la representación puede tratarse en el contexto de la historia de la ciencia sin referencia a debates estéticos.

Precisamente en este contexto quisiera mencionar también el libro de Anton Ehrenzweig, *The Psycoanalysis of artistic Vision and Hearing*. La audacia especulativa con que el autor intenta encajar los hallazgos de la psicología de la Gestalt dentro de un sistema de ideas derivadas de Freud merece atención y respeto. Ehrenzweig no cae de ningún modo en el error de menospreciar las fuerzas que tiene que superar el naturalismo científico en el arte. Nos da estimulantes descripciones del caos visual que el arte procura dominar pero también, creo, estropea su análisis al ne-

garse a discutir los criterios objetivos de realidad y al escapar hacia especulaciones evolucionistas.

Los tres libros que acabo de mencionar demuestran lo que todos sabemos, que ciertos problemas están «en el aire» y claman por su resolución. Como yo estaba ya metido en mi trabajo cuando los libros aparecieron, no puedo asegurar que mi juicio sobre ellos esté exento de prevención. Pero a mí me pareció que demostraban del modo más palmario la necesidad de que el historiador del estilo organizara una contraofensiva atravesando la frontera del psicólogo. Lo que espero traer de vuelta de tal expedición es algo más que algunos resultados aislados de experimentos psicológicos. Es la noticia de que se está produciendo una reorientación radical de todas las ideas tradicionales sobre la mente humana, lo cual no puede dejar indiferente al historiador del arte. Tal reorientación se encuentra implícita en el estudio por Arnheimdel arte de los niños y en las ideas de Ehrenzweig sobre la percepción inconsciente, pero la insistencia de ambos en los conceptos y la terminología de una particular escuela de teoría psicológica han enturbiado tal vez un poco la generalidad y la importancia de aquella reorientación. Los términos básicos que críticos, artistas e historiadores han usado hasta ahora con confianza han perdido buena parte de su validez, una vez contrastados. La entera idea de la «imitación de la naturaleza», la «idealización» o la «abstracción», descansa sobre la premisa de que lo que llega primero son «impresiones sensoriales» a las que subsiguientemente se elabora, deforma o generaliza.

K. R. Popper ha llamado a tal premisa «la teoría de la mente como balde», o sea la fantasía de que la mente es un receptáculo donde se depositan y elaboran los «datos sensorios». Ha demostrado la irrealidad de dicha premisa básica en el campo de la metodología científica y la teoría del conocimiento, desarrollando lo que él llama la «teoría del foco de luz», destacando la actividad del organismo viviente que nunca cesa de explorar y contrastar

el medio ambiente. La fecundidad de tal enfoque se deja sentir progresivamente en muchos terrenos de la psicología. Por mucho que unas teorías difieran de otras, el interés de todas ellas va centrándose en la reacción del organismo y no ya en el estímulo. Se va aclarando que dicha reacción será vaga y general al principio y se hará progresivamente más articulada y diferenciada.

«El progreso en el aprendizaje va desde lo indefinido a lo definido, no desde la sensación a la percepción. No aprendemos a tener percepciones, sino a diferenciarlas», escribe J. J. Gibson, a propósito de la visión.

«La investigación moderna expone como probable que al principio no hay más que totalidades desorganizadas y amorfas, que se diferencian progresivamente», escribe L. von Bertalanffy sobre sus problemas de biología teórica.

Sería fácil encontrar citas paralelas en los escritos de Jean Piaget sobre el crecimiento intelectual de los niños, o en los de Freud y sus discípulos sobre el desarrollo emotivo de los niños. Incluso los estudios recientes sobre la manera en que puede decirse que las máquinas «aprenden» destacan la misma dirección: de lo general a lo particular. En el curso de este libro me he referido a veces a tales paralelismos. Lo he hecho con timidez, ya que en estos campos no soy ni siquiera un invasor del terreno. Además, tengo muy presentes los peligros del diletantismo, y las variaciones de la moda en materias semejantes. En último término sólo puede hallarse una justificación para el enfoque que propugno en este libro: el de que resulte útil para la labor cotidiana del historiador. Pero en un estudio sobre la ilusión, difícilmente podía prescindir de una teoría de la percepción. Y precisamente en este orden lo que más provechoso me resultó fue seguir las líneas indicadas, formulando las cuestiones en términos de clasificación y categorización, y no en términos de asociación. El modelo teórico de este enfoque, que en definitiva se remonta a Kant, se encuentra desarrollado con la máxima consecuencia

en el libro de E A. Hayek, *The Sensory Order*. Pero lo que más me ha aprovechado ha sido la insistencia de Popper sobre el papel de la anticipación y de las pruebas corroboratorias. En psicología tal enfoque orienta la teoría de Brunes y Postman, que «todos los procesos cognitivos, ya tomen la forma de percepción, de pensamiento o de recuerdo, representan "hipótesis" que el organismo sienta [...]. Las hipótesis exigen "respuesta" en forma de alguna experiencia *ulterior*, respuestas que las confirmarán o desmentirán».

Forman parte de la lógica de esta situación, como ha mostrado Popper, el que aquellas «hipótesis» nunca pueden ser más que provisionales, en tanto que su refutación será final. No se da ninguna distinción rígida, por consiguiente, entre percepción e ilusión. La percepción emplea todos sus recursos para desarraigar las ilusiones nocivas, pero a veces no logrará «refutar» una hipótesis falsa, por ejemplo, cuando tiene que enfrentarse con obras de arte ilusionista.

Creo firmemente que alguna teoría de ese estilo, sobre el método de ensayo y error en la percepción, resultará fecunda en terrenos distintos del mío, pero me he esforzado por mantener en el trasfondo la teoría general. Mi asunto principal era el análisis de la formación de imágenes, o sea el modo como los artistas descubrieron algunos de esos secretos de la visión por el método de «hacer y comparar». Lo que los muchachos egipcios de Alain tenían que aprender antes de que pudieran crear una ilusión de realidad no era «copiar lo que veían», sino manipular esas ambiguas indicaciones en las que tenemos que confiar en la visión estacionaria, hasta que su imagen no se distinguiera de la realidad. En otras palabras, en vez de jugar al «conejo o pato» tenían que inventar el juego de «tela o naturaleza», jugado con una configuración de tierra coloreada que —a una cierta distancia por lo menos— pudiera resultar en una ilusión. Artístico o no, es éste un juego que sólo podía hallarse como resultado de ensayos y

errores sin cuento. Como un experimento secular en la teoría de la percepción, el arte ilusionista merece tal vez atención incluso en una época que lo ha abandonado en favor de otros modos de expresión.

Corriendo el riesgo de revelar de antemano en qué va a parar la intriga, confesaré al lector o crítico apresurado que estas conclusiones, anticipadas aquí, no se presentarán por extenso hasta el noveno capítulo del libro, donde se reanudará el desarrollo de ciertos problemas discutidos en esta introducción. No puedo ahora impedir que pasen en seguida a aquellas páginas, pero creo tener derecho a argüir que un libro dedicado a argumentar una tesis sólo puede estar construido como un arco. La piedra que lo cierra tiene que parecer colgada en el aire, mientras no se ve que la sostienen las piedras vecinas. Cada capítulo de este libro tiene a su manera una tendencia centrípeta, hacia el centro del problema, pero los resultados de un capítulo necesitan el apoyo de la estructura entera. Los límites del parecido impuestos por el medio y por el esquema, las conexiones en la formación de imágenes entre forma y función, y sobre todo el análisis del papel del contemplador en la resolución de ambigüedades, son imprescindibles para hacer plausible el mondo aserto de que el arte tiene historia porque las ilusiones del arte no son sólo fruto del análisis de las apariencias que el artista practica, sino instrumento indispensable para dicho análisis. Espero que el lector no se detendrá en este punto, sino que me seguirá, contrastando la idea en su aplicación a la expresión fisonómica y, más allá, hasta las fronteras de la estética, aquella tierra prometida que sólo divisará de lejos.

Tengo perfecta conciencia de que esa lenta marcha por las arenas movedizas de la teoría de la percepción tiene que fatigar mucho al lector apresurado por llegar al corazón emotivo del arte. Pero creo que en la discusión de cuestiones vitales las posiblidades de obtener un resultado son mayores cuando antes se ha des-

brozado un poco el terreno. Me confirma en esta convicción un pasaje de *Psychoanalytic Explorations in Art*, de mi difunto amigo y mentor Ernst Kris, con quien tan a menudo comenté esos temas y que no vivió para leer la versión final del presente libro:

«Hace tiempo que hemos llegado a darnos cuenta de que el arte no se produce en un espacio vacío, que ningún artista es independiente de predecesores y modelos, que él, no menos que el científico y el filósofo, es parte de una tradición específica y trabaja en una estructurada zona de problemas. El grado de maestría dentro de este marco y, al menos en ciertos períodos, la libertad de modificar estas exigencias, es de presumir que formen parte de la compleja escala por la que se mide el logro. Sin embargo, poco ha contribuido hasta ahora el psicoanálisis a una comprensión del sentido del propio marco; la psicología del estilo artístico está por escribir».

El lector no debe esperar que los siguientes capítulos llenen el vacío señalado por Kris. Las psicología de la representación, por sí sola, no puede resolver el enigma del estilo. Están presentes las no exploradas presiones de la moda y los misterios del gusto. Pero si queremos comprender alguna vez la acción de estas fuerzas sociales sobre nuestra actitud frente a la representación en el arte —el cambiante prestigio de la maestría o el súbito hastío por la trivialidad, la atracción de lo primitivo y la frenética busca de alternativas, que pueden determinar las fluctuaciones del estilo—, primero tenemos que probar a contestar las sencillas preguntas planteadas por el chiste de Alain.

Primera parte

LOS LÍMITES DEL PARECIDO

I

De la luz a la pintura

> La pintura es la maga más asombrosa; sabe persuadirnos, mediante las más evidentes falsedades, de que es la verdad pura.
>
> Jean-Étienne Liotard, *Traité des Principes et des règles de la peinture*

I

Entre los tesoros de la National Gallery of Art de Washington figura un cuadro de Wivenhoe Park en Essex, por John Constable (ilustración en color I). No se necesita ningún conocimiento histórico para ver su belleza. Cualquiera puede gozar el encanto rural de la escena, la habilidad y la sensibilidad del artista para traducir el juego de la luz solar sobre los prados verdes, las suaves ondulaciones en el lago con sus cisnes, y la hermosa estructura de nubes que cierra el conjunto. El cuadro parece tan carente de esfuerzo y tan natural que lo aceptamos como una reacción, sin preguntas y sin problemas, ante la belleza del campo inglés.

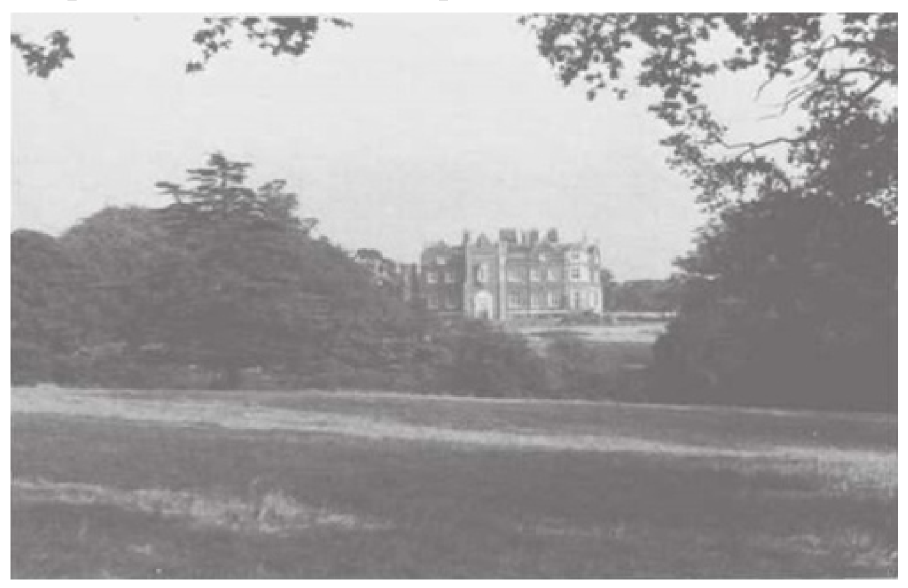


I. Constable, *Wivenhoe Park*, Essex, 1816.

Pero para el historiador este cuadro tiene un atractivo suplementario. Él sabe que ese frescor de visión fue conquistado en dura lucha. El año 1816, en el que Constable pintó aquella finca de uno de sus primeros clientes y protectores, señala una reorientación en su carrera artística. Se encaminaba hacia aquella concepción de la pintura que más adelante había de resumir en sus conferencias en Hampstead. «La pintura es una ciencia», dijo Constable, «y debería cultivarse como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, pues, no puede considerarse a la pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que los cuadros son sólo los experimentos?».

Lo que Constable llamaba «filosofía natural» es lo que hoy llamamos «física»; el aserto de que la quieta y nada pretenciosa pintura de Wivenhoe Park tendría que clasificarse junto con los abstrusos experimentos de los físicos en sus laboratorios no puede menos de dejar perplejo al principio. Sin embargo, estoy convencido de que no convendría confundir la afirmación de Constable con esos desaforados pronunciamientos mediante los cuales los artistas gustan a veces de sorprender y estremecer a sus com-

placientes contemporáneos. Constable sabía de qué hablaba. En la tradición occidental es un hecho que la pintura se ha cultivado como una ciencia. Todas las obras de esta tradición que vemos expuestas en nuestras grandes colecciones aplican descubrimientos que son resultado de una experimentación incesante.



5. Wivenhoe Park, Essex. Fotografía poco contrastada.

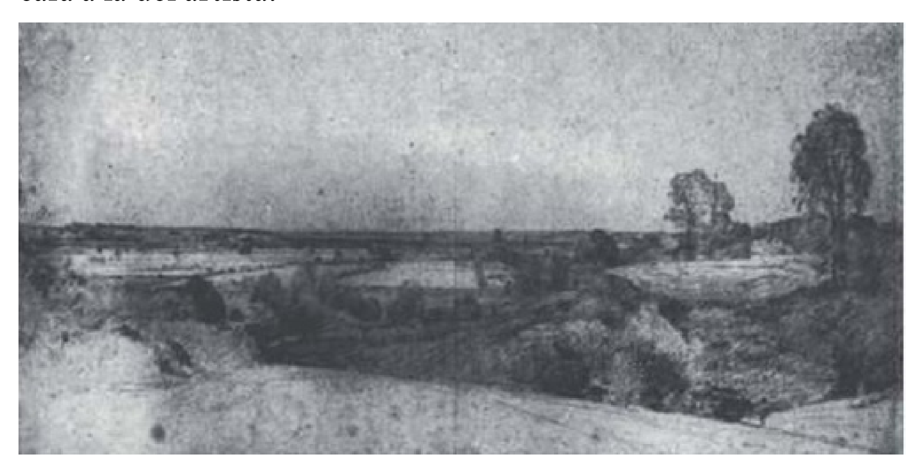


6. Wivenhoe Park, Essex. Fotografía muy contrastada.

Si esto suena un poco a paradoja, es sólo porque buena parte del conocimiento obtenido en el pasado mediante tales experimentos es hoy de dominio público. Se puede enseñar y aplicar con la misma facilidad con que usamos las leyes del péndulo en un reloj de pesas, aunque se necesitó un Galileo para descubrirlas y un Huygens para aplicarlas. Y es el hecho que hay artistas que piensan que el terreno al que Constable dedicó sus esfuerzos científicos está ya del todo investigado, y que ellos tienen que encaminarse a zonas diferentes para hacer experimentos. En vez de explorar el mundo visible, hurgan en los misterios de la mente inconsciente o ensayan cuál será nuestra reacción ante formas abstractas. Comparada con esas agitadas actividades, la pintura de Wivenhoe Park de Constable parece tan natural y tan obvia que tendemos a pasar por alto su audacia y su logro. La aceptamos como un simple registro fiel de lo que el artista tenía enfrente, «una mera transcripción de la naturaleza», según se describe a veces en cuadros de este tipo, una aproximación al menos a esa exactitud fotográfica contra la que se han rebelado los artis-

tas modernos. Hay que admitir que semejante descripción tiene su punto de verdad. No cabe duda de que el cuadro de Constable se parece a una fotografía mucho más que las obras de un cubista o de un artista medieval. ¿Pero qué queremos significar cuando decimos que una fotografía, a su vez, se parece al paisaje que representa? El problema no es fácil de discutir únicamente con ayuda de ilustraciones, ya que las ilustraciones incurren inevitablemente en una petición de principio. Pero no debería resultar demasiado difícil explicar por lo menos uno de los puntos en que los experimentos del pintor son contiguos a los de los físicos. Las dos fotografías aquí reproducidas (ilustración 6) se tomaron desde el punto donde debía estar Constable cuando pintó Wivenhoe Park. Porque el parque existe todavía, aunque la casa fue muy alterada y unos rododendros tapan ahora la vista del lago. ¿Qué es lo que estas fotografías «transcriben»? Desde luego no hay ni un centímetro cuadrado en la fotografía que pudiera ser idéntico a, pongamos por caso, una imagen en un espejo, tal como pudiera producirse sobre el terreno. La razón es obvia. La fotografía en blanco y negro sólo reproduce gradaciones de tono entre un muy estrecho registro de grises. Ni que decir tiene que ninguno de estos tonos corresponde a lo que llamamos «realidad». Por ejemplo, la escala depende en gran medida de la selección del fotógrafo en su cuarto de revelado y es en parte resultado de manipulaciones. El hecho es que las dos fotografías aquí reproducidas son dos revelados de un mismo negativo. La realizada en una escala estrecha de grises produce un efecto de luz nebulosa; la otra, en la que se usaron contrastes más fuertes, da un efecto diferente. El revelado, por consiguiente, no es ni siquiera una «mera» transcripción del negativo. El fotógrafo que deseara obtener el máximo resultado a partir de esa instantánea tomada en un día lluvioso tendría que convertirse también él en experimentador con diferentes exposiciones y diferentes pape-

les. Si eso es verdad en su humilde actividad, cuánto más se aplicará a la del artista.



7. Constable, *Dedham Vale*, h. 1811; lápiz.

Porque tampoco el artista puede transcribir lo que ve; sólo puede trasladarlo a los términos de su procedimiento, de su medio. También él está estrictamente atado al registro de tonos que su medio puede proporcionar. Cuando el artista trabaja en blanco y negro esta transposición se ve fácilmente. Por casualidad, tenemos dos dibujos hechos por Constable casi desde el mismo punto. En uno (ilustración 7) parece haber usado un lápiz de punta más bien dura. Tenía por consiguiente que ajustar todas sus gradaciones a lo que es objetivamente un registro muy estrecho de tonos, desde el caballo negro en primer plano hasta los lejanos árboles a través de los cuales parece transparentarse la luz del cielo, según la representa el papel grisáceo. En un dibujo posterior (ilustración 8) usó un medio más oscuro y más tosco que permitía un contraste más violento. Pero lo que aquí llamamos «contraste» es de hecho una diferencia muy pequeña en la intensidad de la luz reflejada desde zonas diferentes del dibujo. El mismo paisaje lo representó en un boceto al óleo (ilustración en color II), actualmente en Oxford, en el que las gradaciones tonales son traspuestas a zonas coloreadas. ¿Reproduce pues el cuadro lo que el artista tenía ante los ojos?



8. Constable, *Dedham visto desde Langham*, 1813; lápiz.



II. Constable, *Dedham Vale*, 1812; boceto al óleo.

Es tentador pensarlo. ¿Por qué no podría el pintor ser capaz de imitar los colores de cualquier objeto, si el escultor de figuras de cera ejecuta su truco tan notablemente bien? Ciertamente el pintor lo puede, si está dispuesto a sacrificar el aspecto del mundo visible que probablemente le interesa más, el aspecto de la luz. Cuando decimos que una imagen se parece exactamente a su prototipo queremos significar usualmente que los dos objetos no

se distinguirían si los viéramos uno al lado del otro en la misma luz. Situémoslos en luces diferentes y la semejanza desaparecerá. Si la diferencia es pequeña podemos todavía restaurar el ajuste abrillantando los colores del objeto que tiene menos luz, pero no podremos si uno está al sol y el otro a la sombra. No es gratuito el que desde tiempos antiguos se haya recomendado a los pintores que tengan talleres encarados al norte. Porque si el pintor de un retrato o de un bodegón espera copiar el color de su motivo zona tras zona, no puede permitir que un rayo de luz interfiera en su trabajo. Imaginemos que está copiando un mantel blanco con el más blanco de sus blancos, ¿cómo podría su paleta proporcionar la claridad suplementaria de una mancha de sol o el brillo de un reflejo centelleante? Al pintor de paisaje le sirve todavía menos la imitación literal. Recordemos una vez más los apuros del fotógrafo. Si quiere que admiremos las maravillosas tonalidades otoñales que fotografió en su última excursión, nos meterá en el cuarto oscuro donde proyectará sus transparencias en una pantalla de plata. Sólo la luz extraída de la lámpara proyectora, con ayuda de la adaptabilidad de nuestros ojos, le permitirá alcanzar el registro de intensidades lumínicas de que gozó en la naturaleza.

Se da el caso de que el propio Constable tuvo ocasión de comentar un recurso parecido. En una carta describe el nuevo invento llamado «diorama», que se exponía en los años veintitantos. «Es en parte una transparencia; el espectador está en una cámara oscura, y es muy agradable, y tiene mucha ilusión. Queda fuera del redil del arte, porque su objeto es el engaño. El arte agrada recordando, no engañando».

De escribir hoy, Constable habría usado probablemente la palabra «sugiriendo». El artista no puede copiar un césped soleado, pero puede sugerirlo. Cómo lo haga exactamente en cada ejemplo particular es su secreto, pero la palabra de conjuro que posibilita esta magia la saben todos los artistas: es «relaciones».

Ningún crítico profesional ha visto la naturaleza de este problema con más claridad que un famoso artista aficionado que se dedica a la pintura como pasatiempo. Pero no se trata de un aficionado ordinario, sino de Winston Churchill:

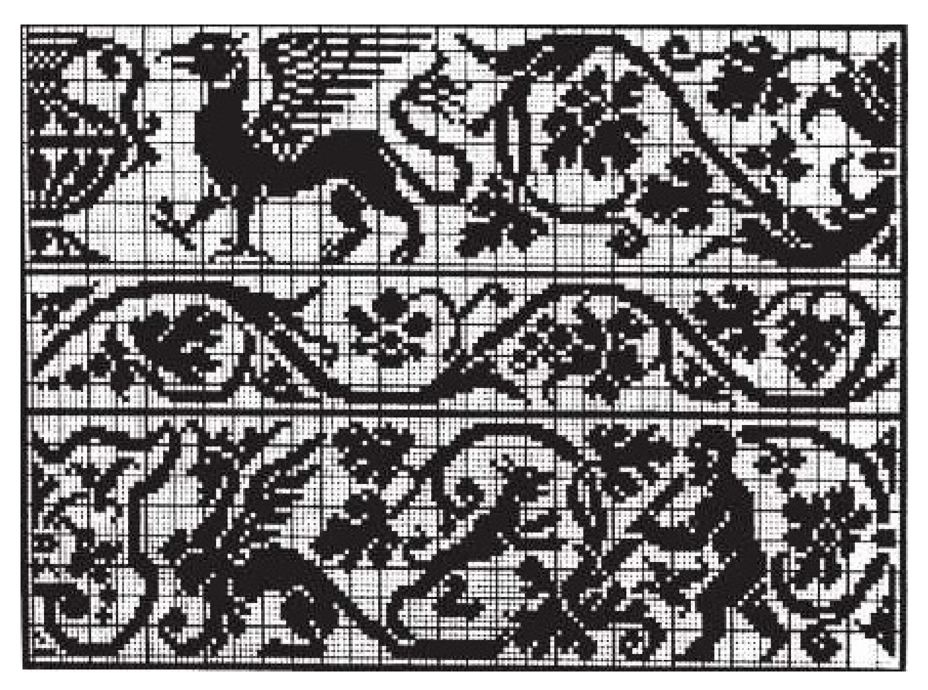
«Sería interesante que alguna auténtica autoridad investigara con cuidado el papel que la memoria desempeña en el pintar. Miramos al objeto con una mirada fija, luego a la paleta, y en tercer lugar a la tela. La tela recibe un mensaje enviado desde el objeto natural, usualmente unos pocos segundos antes. Pero *en route* ha pasado por una oficina de correos. Se ha transmitido en cifra. Se le ha transformado de luz en pintura. Llega a la tela como un criptograma. En tanto no se le ha colocado en su correcta relación con todo lo demás que hay en la tela no se le puede descifrar, no resulta aparente su sentido, no se le ha vuelto a traducir desde el mero pigmento a la luz. Y entonces la luz no es ya la de la naturaleza, sino la del arte».

Yo no soy la «auténtica autoridad» sobre la memoria a la que apela Churchill para una explicación de este misterio, pero me parece que no podremos atacar este aspecto hasta haber aprendido algo más sobre esa «transmisión cifrada» de la que él habla.

II

No estoy seguro de que nunca nos sorprendamos todo lo que debiéramos de nuestra capacidad para leer imágenes, es decir, para descifrar los criptogramas del arte. Para Churchill la «oficina de correos» y su código cifrado no eran más que una brillante metáfora, pero no estaría mal que la tomáramos literalmente. Después de todo, las oficinas de correos (en Inglaterra al menos) transmiten información visual, tal como diagramas meteorológicos y fotografías, mediante el telégrafo y la radio, y para hacerlo tienen realmente que «cifrarla» en sistemas simples de señalización. Los detalles técnicos de este proceso no tienen por qué interesarnos; basta decir que una imagen sencilla pero apro-

vechable puede traducirse a un conjunto de unidades iguales que están o llenas o vacías. Cualquier gran anuncio callejero compuesto de bombillas eléctricas es un ejemplo de este principio: una notación de lo que tiene que estar «apagado» o «encendido» creará la configuración lumínica deseada. La fotografía telegrafiada y la misma pantalla de televisión, producidas como están por las variadas intensidades de un rayo que recorre el campo, ilustran el principio en cuestión. Pero antes de que me encuentre metido en terrenos en los que me muestre demasiado ignorante, prefiero retirarme al menos arriesgado ejemplo de las formas de arte en las que esta creación de criptogramas puede estudiarse con mayor facilidad. En muchos procedimientos artísticos se aplica el principio del «encendido» y «apagado»: recordemos ciertos tipos de bordado o de encaje en que los agujeros de la trama se llenan o se dejan vacíos, proporcionando perfectas imágenes de hombres y animales (ilustración 9). En un medio tal no importa si los cuadrados llenos representan «figura» o «fondo». Lo único que cuenta es la relación entre las dos señales.

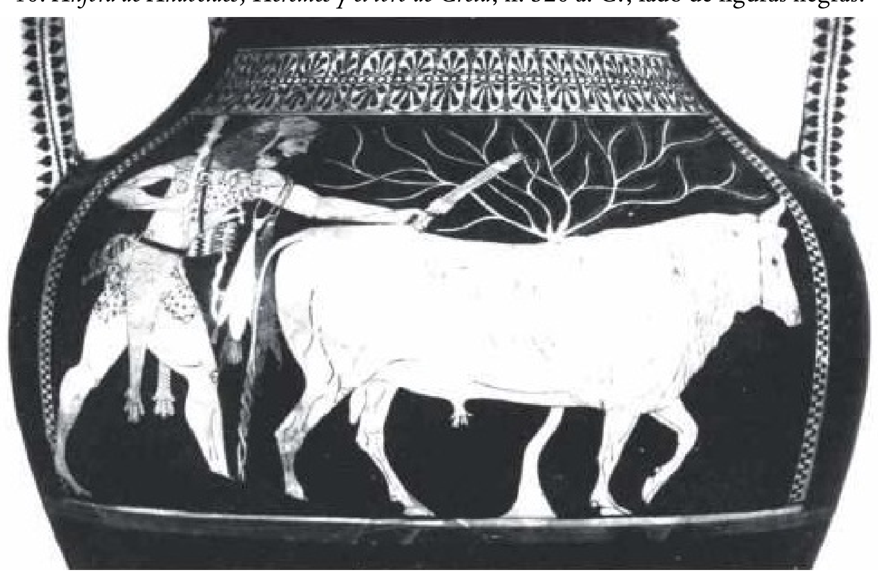


9. Modelo para calado, Venecia, 1568.

Tal vez fuera alguna técnica textil en la que la inversión de las relaciones era frecuente y automática lo que primero descubrió a los artesanos que la imagen negativa es tan fácil de descifrar como la positiva. Es bien sabido que los pintores de vasos griegos usaron este principio de inversión cuando pasaron de la técnica temprana de las figuras negras (ilustración 10) al estilo de las figuras rojas, en el que se reserva para la figura la tonalidad de la arcilla cocida (ilustración 11). Sabían que lo necesario para destacar la forma interesante del fondo sin interés es la relación de contraste, de «sí» o «no», prescindiendo de la dirección del cambio.



10. *Ánfora de Andócides, Hércules y el toro de Creta*, h. 520 a. C.; lado de figuras negras.



11. *Ánfora de Andócides, Hércules y el toro de Creta*, h. 520 a. C.; lado de figuras rojas.

Los griegos siguieron adelante a partir de allí y desarrollaron los criptogramas para la forma del volumen, no ya para la silueta plana, o sea el código de tres tonos para el «modelado» en luz y sombra que permaneció como básico en todos los posteriores desarrollos del arte occidental. El sistema recibe un buen ejemplo

en un vaso del sur de Italia, donde la forma de la cabeza es «realzada» con pintura blancuzca en un lado del vaso para sugerir la luz (ilustración 12) y «sombreada» con un tono más oscuro en el lado opuesto (ilustración 13). En vez de que un mero «sí» indique la forma deseada, tenemos el tono neutral y sus dos modificaciones hacia la luz y la oscuridad.



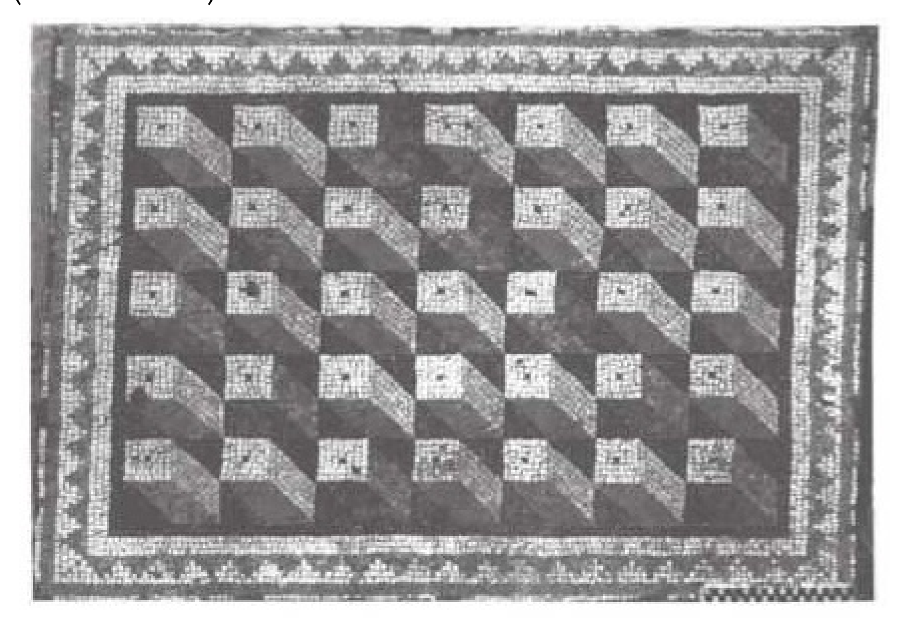


12, 13. *Vaso del sur de Italia*, siglo III a. C.; detalles de lados opuestos.

Ningún procedimiento mejor que el del mosaico para ilustrar el carácter de código cifrado de esta gradación. Cuatro tonos graduados de teselas bastarán para que los mosaístas de la antigüedad clásica sugieran las relaciones básicas de la forma en el espacio. Confieso ser lo bastante ingenuo para admirar esos simples ardides de los artesanos que pavimentaron con sus mosaicos las villas y los baños a través del Imperio romano (ilustración 14). Ejemplifican los criptogramas relacionales que siguieron utilizándose en el arte occidental, el contraste entre figura y fondo por una parte y, dentro de la figura, las modificaciones del «color local» mediante el simple «más» o «menos» de luz.

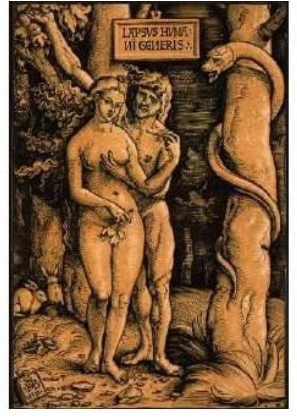
El hecho es que nos hemos vuelto tan obedientes a las sugestiones del artista que nos adaptamos con perfecta facilidad a la notación en la que líneas negras indican a la vez la distinción entre fondo y figura y las gradaciones de sombreado que se han hecho tradicionales en todas las técnicas gráficas. El grabado en ma-

dera de *La caída*, de Baldung Grien (ilustración 15), nos parece perfectamente completo y legible en su notación de blanco y negro. Tanto más interesante resulta estudiar el efecto adicional de la segunda plancha (ilustración 16), uno de los primeros ejemplos de la técnica del grabado en madera con claroscuro. Rebajando la tonalidad del fondo el artista puede ahora utilizar el blanco del papel para indicar la luz. La ganancia obtenida mediante esta modesta extensión del registro es asombrosa, ya que esas indicaciones de luz no sólo aumentan la sensación de modelado sino que nos comunican lo que llamamos «textura»: la manera como se comporta la luz al dar en determinada superficie. Sólo en la versión en claroscuro del grabado, por consiguiente, obtenemos la «sensación» del escamoso cuerpo de la serpiente (ilustración 17).



14. Mosaico de suelo. Antioquía, siglo II.







15. Baldung Grien, *La caída*, 1511; grabado en madera.
16. Baldung Grien, *La caída*, 1511; grabado en madera con claroscuro.
17. Detalle de la ilustración 16.

La relación en tres grados se ha acreditado ciertamente como un instrumento ideal para que el arte occidental explorara nuestra reacción ante la luz. Pero también somos capaces de leer un sistema de dos grados a la inversa, por así decir. Artistas como Urs Graf experimentaron con éxito una técnica que elimina toda indicación de sombreado y sólo expresa la incidencia de la luz (ilustración 18) en contraste con un fondo oscuro. Nuestra reacción a las relaciones hace que esta curiosa notación parezca perfectamente «natural».



18. Urs Graf, *El portador del estandarte*, 1514;
pluma y tinta blanca sobre papel coloreado.

El hecho de que todas las técnicas gráficas operen con una notación convencional es, naturalmente, un hecho familiar, pero al llegar a la pintura se encuentra todavía cierta dosis de confusión en las ideas del público y de los críticos acerca de lo que entendemos por «fiel al natural». La tarea del pintor, con sus muchos colores, parece enormemente más fácil que la del artista gráfico,

con sus limitados criptogramas. En realidad es más compleja. Su propósito de «imitación» puede atravesarse en el camino de la información básica sobre relaciones, que necesitamos para nuestro desciframiento. Debo confesarme culpable de compartir esta confusión en *La historia del arte*, cuando cité una muy conocida anécdota sobre Constable y su cliente, George Beaumont: «El cuento dice que un amigo le sermoneó porque no daba a su primer plano el requerido pardo saturado de un viejo violín, y que entonces Constable tomó un violín y lo dejó entre la hierba, para mostrar a su amigo la diferencia entre el verde fresco que vemos y los tonos calientes exigidos por la convención».

Fue un gesto divertido, pero evidentemente no debemos concluir que Beaumont no se había fijado nunca en que la hierba es verde y los violines son pardos, o que Constable hizo tan memorable descubrimiento. Ambos sabían, naturalmente, que una tal equiparación cromática es necia. Lo que se discutía era algo mucho más sutil: cómo reconciliar lo que llamamos «color local» con el registro de gradaciones tonales que el pintor de paisaje necesita para sugerir la profundidad.



III. Claude Lorrain, *El pastor*, h. 1655-1660.

Encontramos un eco de las discusiones sobre la cuestión en una observación de Benjamin West consignada en *The Farington Diary*. «Él piensa que Claude (ilustración en color III) empezaba sus cuadros estableciendo simples gradaciones de colores planos desde el horizonte hasta lo alto del cielo, y desde el horizonte hasta el primer plano, sin poner nubes en el cielo ni formas específicas en el paisaje hasta tener bien sentadas aquellas relaciones. Cuando tenía todo bien precisado a este respecto, pintaba las formas, y así conseguía una gradación debida, desde la línea horizontal hasta lo alto de su cielo, desde la línea horizontal hasta el primer plano. Smirke observó cuán enteramente se evitaba todo color *positivo*, incluso en las ropas de las figuras. Turner dijo que él se sentía a la vez contento y desgraciado cuando miraba aquello, parecía encontrarse más allá de toda posibilidad de imitación».

Estos experimentos con gradaciones, desde un azul pálido hasta un pardo suave, por los artistas de los siglos XVII y XVIII, le enseñaron a George Beaumont cómo se sugerían la luz y la distancia en un paisaje. El siglo XVIII había inventado incluso un artilugio mecánico para ayudar al pintor en su transposición del color local a un registro más estrecho de tonos. Consistía en un espejo incurvado con una superficie tonalizada, al que con justicia se llamaba a veces el «espejo de Claude», y que se suponía cumplía la función que la fotografía en blanco y negro cumple para nosotros, la de reducir la variedad del mundo visible a gradaciones tonales. Que el método tenía sus méritos, no hay por qué ponerlo en duda. Los maestros del siglo XVIII obtuvieron efectos muy agradables con primeros planos de pardos cálidos y lejanías de fríos azules plateados.



19. Reynolds, *Lady Elizabeth Delmé y sus hijos*, 1777-1789.

Al mirar el retrato de Reynolds de *Lady Elizabeth Delmé y sus hijos* (ilustración 19), que está en la National Gallery de Washington, o incluso el *Paisaje con un puente* de Gainsborough (ilustración 20), apreciamos el valor de una gradación uniforme basada en el pardo del primer plano. Y en realidad, una ojeada a la *Vista de la catedral de Salisbury* de Constable (ilustración 21) nos convence de que también él obtenía la impresión de luz y de profundidad modulando tonos. La diferencia es sólo de grado. Constable puso en tela de juicio la necesidad de encerrarse en una escala

única. Quería ensayar el efecto de respetar un poco más el color local de la hierba, y efectivamente en su *Wivenhoe Park* le vemos empujando más el registro hacia la dirección de los verdes claros. Sólo «hacia la dirección de […]», porque ni que decir tiene que si pusiéramos hierba fresca junto a la tela, ésta seguiría pareciéndose más a un violín de Cremona. Es una transposición, no una copia.



20. Gainsborough, *Paisaje con un puente*, h. 1780-1788.



21. Constable, *Vista de la catedral de Salisbury*, h. 1825.

Una vez que nos hemos dado cuenta de este hecho básico, la afirmación del maestro, de que todos los cuadros deberían mirarse como experimentos de ciencia natural, pierde mucho de su carácter desconcertante. Él intentaba producir en una tela lo que llamaba los «evanescentes efectos del claroscuro natural», utilizando un medio que excluye la identidad de la copia. Por ejemplo, al principio se daba una resistencia contra tanto verde, que se creía desequilibraba la gradación tonal requerida. Se cuenta una historia patética de una ocasión en la que Constable formaba parte del jurado de la Royal Academy, de la que era miembro, cuando por error uno de sus propios cuadros fue colocado en el caballete para que lo juzgaran, y uno de sus colegas se precipitó a decir: «Que se lleven ese verde asqueroso». Pero también sabemos que cuando su *Carro del heno* se expuso en París, los artistas franceses se sintieron estimulados a repetir el experimento, y aclararon sus paletas. No necesitamos más que pasear por cualquier galería para ver que al fin el método de Constable encontró

aceptación. Al verde no se le considera ya «asqueroso». Sabemos leer cuadros mucho más claros, como los paisajes de Corot (ilustración 22), y lo que es más, gozamos de la sugestión de la luz sin echar de menos los contrastes tonales que se creían indispensables. Hemos aprendido una nueva notación, y extendido el registro de nuestra conciencia visual.



22. Corot, *Vista cerca de Épernon*, h. 1850-1860.

Ésta es la lección principal que el historiador debería aprender de las mediciones de los físicos. La verdad de un cuadro de paisaje es relativa, y lo es tanto más cuanto más se atreve el artista a aceptar el desafío de la luz. Grandes científicos, así Brücke en el siglo XIX, sacaron incluso de este hecho la conclusión de que los pintores no deberían atreverse con escenas soleadas. «Algo más de poesía y algo menos de sol de mediodía resultaría muy saludable para nuestros modernos pintores de paisaje», escribió en 1877. Ahora sabemos que se equivocaba, pero nos resulta fácil saberlo. Los experimentos de los impresionistas nos han convencido de que es posible superar esas limitaciones del medio: un pintor como Monet (ilustración 23) es capaz de sugerir el efecto del sol de mediodía utilizando la cegazón que produce al reverberar, y cuadros como esos ganarán incluso en poesía por efecto

del empeño del artista en lograr lo imposible. Para vaticinar aquel logro, Brücke hubiera tenido que ser él mismo un artista creador. Para un científico, sus objeciones eran perfectamente racionales. Demasiado a menudo, el conflicto entre artista y público, entre tradición e innovación, se cuenta sin atender a este simple hecho. Se nos muestra a un lado el público cegato, nutrido de falsedades, y al otro lado el artista, el que ve la verdad. Una historia basada en semejante falacia no puede ser nunca buena. Y nada mejor, para ayudarnos a superar estas limitaciones, que la descripción que hace Constable de la pintura de paisaje como una investigación de las leyes naturales.



23. Monet, *Catedral de Ruán, fachada oeste a mediodía*, 1894.

Sólo en un aspecto tendríamos tal vez que corregir su formulación. Lo que un pintor investiga no son las leyes del mundo físico, sino la naturaleza de nuestras reacciones ante el mismo. No le conciernen las causas, sino la naturaleza de ciertos efectos. El suyo es un problema psicológico: el de conjurar una imagen convincente a pesar de que ni uno solo de sus matices corresponde a lo que llamamos «realidad». Para entender este acertijo —en la medida en que puede decirse que hemos llegado a entenderlo

—, la ciencia tuvo que explorar la capacidad de nuestras mentes para registrar relaciones más que elementos individuales.

III

La naturaleza no nos dotó de esta capacidad con el fin de que produjéramos arte: al parecer nunca lograríamos orientarnos por el universo si no tuviéramos esta sensibilidad para las relaciones. Así como una melodía sigue siendo la misma en cualquier clave en que se la ejecute, reaccionamos ante los intervalos lumínicos, ante lo que se ha llamado «gradientes», más que ante la cantidad medible de la luz reflejada desde un objeto dado. Y cuando digo «nosotros», incluyo a los polluelos recién nacidos y a otros semejantes nuestros que con tanta amabilidad contestan a las preguntas que los psicólogos les hacen. Según un experimento clásico de Wolfgang Köhler, podemos tomar dos pedazos de papel gris, uno más claro y otro más oscuro, y enseñar a los polluelos a esperar comida cuando ven el más claro. Si luego hacemos desaparecer el papel oscuro y lo reemplazamos por otro más claro todavía, las engañadas criaturas esperarán la cena, no al ver el mismo papel con el cual la han esperado siempre, sino al ver el papel con el cual la esperarían en términos de relaciones, o sea con el más claro de ambos papeles. Sus cerebritos están acomodados a gradientes más que a estímulos individuales. Las cosas no les andarían muy bien si la naturaleza hubiera decidido otra cosa. Porque, ¿podría acaso un recuerdo del estímulo exacto ayudarles a identificar el papel particular? Difícilmente. Una nube pasando ante el sol cambiaría su claridad, y lo mismo podría resultar de una inclinación de la cabeza, o de un enfoque desde un ángulo distinto. Si lo que llamamos «identidad» no estuviera anclado en una relación constante con el medio ambiente, se perdería en el caos de danzantes impresiones que nunca se repiten.

Lo que alcanza nuestra retina, tanto si somos polluelos como seres humanos, es una confusión de danzantes puntos luminosos que estimulan los hilos y conos sensitivos destinados a enviar sus

mensajes al cerebro. Lo que vemos es un mundo estable. Hace falta un gran esfuerzo imaginativo y un aparato considerablemente complejo para adquirir conciencia del tremendo golfo que separa a una cosa de otra. Consideremos cualquier objeto, un libro o un trozo de papel. Cuando lo recorremos con la mirada nos proyecta en ambas retinas un juego vibrátil, nunca en reposo, de luz de distintas longitudes de onda e intensidades. Apenas cabe pensar que el esquema se repita nunca idénticamente: el ángulo desde el que miramos, la luz, el tamaño de nuestras pupilas, todo esto habrá cambiado. La luz blanca que una hoja de papel refleja cuando está vuelta hacia la luz es mucho más intensa que la que refleja cuando está vuelta hacia otro lado. No es que no notemos algún cambio; tenemos que notarlo para poder hacernos una idea de la iluminación. Pero nunca tenemos conciencia del grado objetivo de tales cambios a no ser que utilicemos lo que los psicólogos llaman una «pantalla de reducción», en esencia un agujero por el que podemos ver una mancha de color, pero que nos tapa sus relaciones. Los que han usado ese mágico instrumento cuentan los más extraños descubrimientos. Un pañuelo blanco a la sombra puede ser objetivamente más oscuro que un pedazo de carbón al sol. Raramente confundimos un objeto con otro porque en general el carbón será la mancha más oscura en nuestro campo de visión, y el pañuelo la más clara, y la claridad relativa es lo que importa y aquello de que tenemos conciencia. El proceso de cifra del que habla Winston Churchill empieza en el camino desde la retina hasta nuestra mente consciente. El término que la psicología ha acuñado para designar esta relativa insensibilidad a las mareantes variaciones que se producen en el mundo que nos rodea es el de «constancia». El color, la forma y la claridad de los objetos nos permanecen relativamente constantes, aunque podamos notar alguna variación al cambiar la distancia, la iluminación, el ángulo de visión, etc. Nuestro cuarto sigue siendo el mismo cuarto desde la aurora al atardecer

pasando por el mediodía, los objetos que lo ocupan guardan sus formas y colores. Sólo cuando nos ocupamos en determinadas tareas que suponen atención a la incertidumbre de los aspectos adquirimos conciencia de la misma. No nos pondríamos a apreciar el color de una tela nueva bajo una luz artificial, y nos ponemos en el centro de la estancia cuando nos preguntan si un cuadro está horizontal en la pared. Salvo esos raros casos, es asombrosa nuestra capacidad para dar por descontadas las deformaciones, para hacer inferencias sobre la única base de las relaciones. A todos nos es familiar lo que ocurre en el cine, cuando nos dan un asiento lateral. Al principio la pantalla y sus imágenes nos parecen tan deformes e irreales que pensamos que lo mejor sería marcharnos. Pero a los pocos minutos ya sabemos tener en cuenta nuestra posición, y las proporciones se reajustan. Y lo mismo que con las formas ocurre con los colores. Una luz débil es desconcertante al principio, pero gracias a la adaptación fisiológica del ojo adquirimos en seguida el sentimiento de las relaciones, y el mundo toma su aspecto familiar.

Sin esta facultad, del hombre como de todo animal, para reconocer identidades a través de las variaciones de diferencia, para tener en cuenta los cambios de condiciones, y para preservar el marco de un mundo estable, el arte no podría existir. Cuando abrimos los ojos debajo del agua reconocemos objetos, formas y colores, aunque a través de un medio desacostumbrado. La primera vez que vemos un cuadro lo vemos en un medio desacostumbrado. Y esto no son meros juegos de palabras. Las dos capacidades se interrelacionan. Cada vez que nos encontramos con un tipo de transposición desusado, se da un breve momento de sobresalto y un período de ajuste, pero es un ajuste para el cual disponemos del mecanismo.

IV

SOSPECHO que en este orden de cosas se encuentra la respuesta preliminar a la pregunta de hasta qué punto tenemos que apren-

der a leer imágenes tales como los dibujos de línea o las fotografías en blanco y negro, y de hasta qué punto dicha capacidad es innata. En la medida en que puedo aseverarlo, las tribus primitivas que nunca han visto imágenes tales no son siempre capaces de descifrarlas. Pero sería un error concluir de ahí que el simbolismo de la fotografía es meramente convencional. Al parecer se aprende con sorprendente celeridad, una vez comprendida la naturaleza del ajuste requerido.

Creo que un hecho parecido explica a la vez la dificultad inicial y la subsiguiente facilidad para ajustarnos a nuevos tipos de notación en pintura. Para ojos acostumbrados al estilo del *Retrato de Sonia* de Fantin-Latour (ilustración 24), el *Señora de Michel-Lévy* de Manet (ilustración 25) debe de haber parecido al principio tan crudo y chillón como la luz le parece al buzo.





24. Fantin-Latour, *Retrato de Sonia*, 1890.
25. Manet, *Señora de Michel-Lévy*. 1882, pastel y óleo.

Una vez más, en la correspondencia de Constable encontramos rica documentación sobre esta dificultad que se cruza en el camino del artista innovador. Una vez en que le han hablado de

un pájaro raro, un comprador en perspectiva de un paisaje suyo, el amargado pintor escribe: «¿No haría yo mejor pegoteando la tela con barro y hollín, ya que el hombre es un entendido, y a lo mejor prefiera suciedad y porquería a frescor y belleza?». En otra parte escribe: «Las telas borrosas y puercas reemplazan a las propias obras de Dios». Al estar empeñado en expresar la luz, no podía menos de deplorar y despreciar los hábitos visuales del público que tenía la mirada acomodada a la penumbra de los barnices envejecidos. Su punto de vista, como sabemos, ha prevalecido. El barniz amarillo que se extendía por encima de los cuadros del siglo XIX para darles lo que se llamaba un «tono de galería» ha desaparecido junto con el espejo de Claude. Nos han enseñado a mirar a la luz sin ponernos gafas oscuras.

Pero sería algo temerario dar por sentado que esta revolución nos ha entregado por fin la verdad y que ahora sabemos cómo tienen que ser los cuadros. Constable tenía razón al deplorar los hábitos visuales de quienes estaban acostumbrados a mirar telas sucias; y en este sentido llegó hasta el punto de deplorar la fundación de la National Gallery de Londres, que según él significaría «el fin del arte en esta pobre vieja Inglaterra». Pero puede ser que hoy la situación se haya invertido. La paleta más clara, los colores fuertes e incluso chillones a que nos han acostumbrado el impresionismo y luego la pintura del siglo XX (por no hablar de carteles y luces de neón), es posible que nos hayan vuelto difícil el aceptar las tranquilas gradaciones tonales de estilos anteriores. La National Gallery de Londres se ha convertido en foco de discusión sobre el grado de reajuste a que tenemos que disponernos cuando miramos cuadros antiguos.

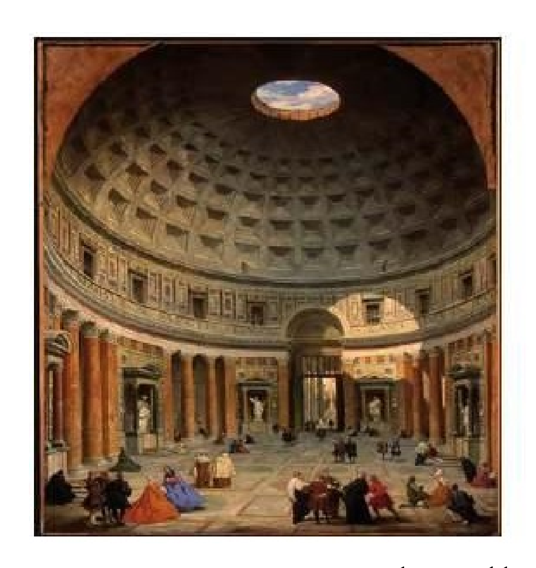
Me atrevo a pensar que es excesiva la frecuencia con que tal cuestión se describe como un conflicto entre los métodos objetivos de la ciencia y las impresiones subjetivas de artistas y críticos. No se trata de poner en duda la validez objetiva de los métodos usados en los laboratorios de las grandes galerías, ni mucho me-



26. Daumier, *Consejo a un joven artista*, posterior a 1860.

nos la buena fe de quienes los aplican. Pero puede argüirse que los restauradores, en su labor difícil y cargada de responsabilidad, no tendrían que tener en cuenta sólo la química de los pigmentos, sino también la psicología de la percepción, la nuestra y la de los pollos. Lo que les pedimos no es que devuelvan su color prístino a pigmentos individuales, sino algo infinitamente más arduo y delicado: que conserven relaciones. Como sabemos, es en particular la impresión de luz lo que descansa sobre gradientes y no, según podría esperarse, sobre la luminosidad objetiva de los colores. Siempre que observamos un brusco aumento en la claridad de un tono, la aceptarnos como indicación de luz. Una pintura típicamente tonal, como el *Consejo a un joven artista* de Daumier (ilustración 26), nos recuerda este hecho básico. El abrupto cambio de tono introduce la luz solar en el penumbroso interior decimonónico. Estúdiese el ingenioso efecto de la luz del día vertiéndose por el ojo del Panteón, en el atractivo cuadro de Pannini (ilustración 27). Una vez más, es el recortado contorno de la mancha de luz lo que crea la ilusión. Tápese dicho contorno, y la impresión de luz desaparecerá en gran parte. Me han dicho que este hecho presenta un problema del que el restaurador tiene que adquirir conciencia. En cuanto inicia el proceso de limpieza, producirá una parecida diferencia de claridad, un gradiente inesperado que dará la impresión de que la luz se derrama por el cuadro. Es un efecto psicológico ingeniosamente

explotado por un divertido cartel del «National Clean-up Paintup Fix-up Bureau» (ilustración 28). Pero yo no mandaría mis cuadros a esta admirable institución a que me los limpiaran. Esa seductora impresión de luz de día disipando la penumbra se forma en el interior de la imagen, y el gradiente que la causa desaparecerá en cuanto quede terminada la limpieza. Por tanto, en cuanto nos acomodamos a la nueva clave de claridad, las constancias recobran sus derechos y la mente vuelve a su tarea condigna, la de apreciar gradientes y relaciones. Nos adaptamos a diferentes barnices igual a como nos adaptamos a diferentes condiciones lumínicas en la galería, siempre, naturalmente, que no se estropee por completo la visibilidad. El brillo añadido, me parece a mí, muchas veces se hunde otra vez en cuanto se ha gastado la primera impresión. Es un efecto semejante, para mí en todo caso, al de dar la vuelta al control de una radio pasando de la clave baja a la alta. Al principio de la música parece adquirir un tono afilado, pero también entonces reajusto mi expectativa y regreso a las constancias, pero con la suplementaria preocupación de si todos los gradientes han sido respetados y preservados por aquellos invisibles fantasmas, los ingenieros del sonido.





27. Pannini, *El interior del Partenón*, h. 1740.
28. Joseph Bieder, *Cartel*, 1953.

Me temo que forma parte de la naturaleza de las cosas el que el historiador desconfiará siempre del hombre de acción, en tales asuntos difíciles y delicados. Nos consterna tanto como a otro cualquiera el ver que se nos borran los documentos y se nos ensucian los cuadros, pero nosotros sabemos también cuán poco sabemos del pasado. De una cosa estamos absolutamente seguros: de que nuestras reacciones y nuestro gusto tienen que diferir a la fuerza de los de pasadas generaciones. Si es verdad que los victorianos se equivocaron tan a menudo, más razón tenemos para creer que también nosotros erraremos muchas veces, a pesar del perfeccionamiento de las técnicas. Sabemos, además, que no fue el siglo XIX la única época para la que la brillantez cromática pareció desagradable. Cicerón, por ejemplo, daba por evidente que un gusto cultivado se cansa de tal brillantez, no menos que de un hartazgo de dulce. «Con cuánta fuerza», escribe, «las pinturas no acostumbran a atraernos al principio por la belleza y variedad de su colorido, y sin embargo es la pintura vieja y ruda lo que retiene nuestra atención». Más significativo todavía es un pasaje en Plinio donde habla de la inimitable manera que tenía Apeles de

atenuar sus pigmentos con una transparencia oscura «de modo que el brillo de los colores no hiera el ojo». No sabemos qué grado de brillantez ofendía el gusto sensible de un griego del siglo IV o de un romano del siglo I. ¿Pero es acaso concebible el que testimonios famosos como éstos nunca indujeran a ningún maestro de los siglos XVI o XVII a emular a Apeles, aplicando un barniz oscurecedor para lograr una unidad tonal más sutil? Que yo sepa, nadie pretende siquiera que nuestros métodos «seguros» de limpieza podrían descubrir la presencia de un tal barniz, y mucho menos preservarlo. El hombre de acción, puesto ante un cuadro que se estropea, está tal vez obligado a aceptar el riesgo, pero ¿necesita negar que el riesgo existe?



29. Rembrandt, *El joven Haaring*, 1655; aguafuerte.

La pregunta de qué aspecto tenían los cuadros cuando se pintaron es más fácil de plantear que de contestar. Por suerte, tenemos prueba supletoria en obras no desvaídas ni alteradas: me refiero en particular a las obras del arte gráfico. Algunos grabados de Rembrandt (ilustración 29), creo yo, nos proporcionan una asombrosa lección práctica sobre lo que es fiar de los tonos oscuros y de los contrastes apagados. ¿Es una casualidad que el número de los aficionados al grabado sea ahora menor que nunca? Quienes se han acostumbrado a la gran orquesta encuentran difícil el ajustar sus oídos al clavicémbalo.

Haríamos bien en recordar que, en arte, las relaciones no importan únicamente dentro de una pintura dada, sino también en-

tre unos y otros cuadros expuestos o vistos. Si, en la Frick Collection, pasamos de mirar la *Aldea con un molino entre árboles* de Hobbema (ilustración 30) al *Caballo blanco* de Constable (ilustración 31), este último cuadro nos parecerá tan lleno de luz y de atmósfera como Constable deseaba que lo viéramos. Pero si escogemos otro trayecto por la galería y llegamos con la mirada ajustada a la paleta de la escuela de Barbizon, de Corot (ilustración 22), por ejemplo, el cuadro de Constable parecerá eclipsado. Se encuentra en la otra ladera de la sierra que, para nosotros, separa la visión contemporánea de la del pasado.



30. Hobbema, *Aldea con un molino entre árboles*, h. 1670.



31. Constable, *El caballo blanco*, 1819.

La razón, creo, se encuentra precisamente en el papel que nuestra expectativa desempeña en el desciframiento de los criptogramas del artista. Llegamos ante las obras con nuestros receptores ya adaptados. Esperamos que se nos presente cierta notación, cierta situación del signo, y nos hemos preparado para hacerle frente. En esto la escultura es un ejemplo incluso mejor que la pintura. Cuando nos colocamos ante un busto, comprendemos lo que se espera que busquemos. Por lo regular, no lo tomaremos por la representación de una cabeza cortada; nos introducimos en la situación, y sabemos que aquello pertenece a la situación o convención llamada «bustos», con la que nos hemos familiarizado desde la infancia. Por la misma razón, tal vez, no echamos de menos el color en el mármol, como no lo echamos de menos en una fotografía en blanco y negro. Todo lo contrario. Muchas personas ajustadas de este modo sentirán una conmoción, no necesariamente de placer, si descubren que un busto ha sido ligeramente teñido. Un busto tal puede incluso parecerles desagradablemente imitativo del natural, trascendiendo, por así decir, la esfera simbólica en la que se esperaba que residiera, aunque objetivamente pueda estar alejadísimo de la proverbial ima-

gen de cera que a menudo nos causa desazón porque se sale de la frontera del simbolismo.

Los psicólogos llaman «disposición mental» a tales niveles de expectativa, y este concepto ocupará de nuevo nuestra atención en futuros capítulos. Toda cultura y toda comunicación dependen de la interacción entre expectativa y observación, de las ondas de cumplimiento, de decepción, de conjeturas correctas y de gestos equivocados que constituyen la vida de cada día. Cuando alguien entra en la oficina, estaremos tal vez dispuestos a oírle decir «buenos días», y si se cumple nuestra expectativa apenas lo notaremos. Si no dice «buenos días», acaso reajustemos nuestra disposición mental y nos pongamos al acecho para otros síntomas de grosería o de hostilidad. Uno de los problemas del extranjero en un país es que le falta un marco de referencia que le permita medir con seguridad la temperatura mental que le rodea. Un alemán esperará que le estrechen la mano en ocasiones en que un inglés apenas hará una inclinación de cabeza. Un campesino italiano puede escandalizarse ante el traje de una turista, que a nosotros nos parece un modelo de decencia. Lo que hay que tener presente es que, en esto como en todo, lo que cuenta es el «más» o el «menos», la relación entre lo esperado y lo experimentado.

La experiencia del arte no escapa a esta norma general. Un estilo, como una cultura o un estado de opinión, establece un horizonte de expectativa, una disposición mental, que registra desviaciones y modificaciones con sensibilidad exagerada. La historia del arte está llena de reacciones que sólo pueden entenderse así. A los acostumbrados al estilo que llamamos «Cimabue» (ilustración 32) y que esperaban se les presentara una notación similar, las pinturas de Giotto (ilustración 33) llegaron con la conmoción de un increíble parecido al natural. «No hay nada», escribe Boccaccio, «que Giotto no fuera capaz de retratar hasta engañar al sentido de la vista». A nosotros nos puede parecer raro, pero

¿no hemos experimentado una conmoción similar, en un nivel muchísimo más bajo? Cuando el cine introdujo la «tercera dimensión», la distancia entre lo esperado y lo percibido fue tan grande que muchos sintieron la excitación de una ilusión perfecta. Pero la ilusión se gasta una vez que la expectativa sube un peldaño; la damos por sentada y queremos más.




32. Cimabue, *Virgen con el niño entronizados con ángeles y profetas*, h. 1255-1280.
33. Giotto, *Virgen con el niño entronizados con santos y ángeles*, h. 1310.

Para nosotros los historiadores, estos simples hechos psicológicos presentan ciertas dificultades cuando discutimos la relación entre el arte y lo que llamamos realidad. No podemos dejar de mirar el arte del pasado con el telescopio del revés. Llegamos a Giotto retrocediendo por la larga ruta que parte de los impresionistas y pasa por Miguel Ángel y Masaccio, y por consiguiente lo que primero vemos en él no es parecido al natural sino contención rígida y altura majestuosa. Ciertos críticos, notablemente André Malraux, han concluido de ahí que el arte del pasado

nos está completamente cerrado, que sólo sobrevive como lo que él llama «mito», transformado y transfigurado según se le ve en los siempre cambiantes contextos del caleidoscopio histórico. Yo soy un poco menos pesimista. Creo que la imaginación histórica puede superar tales barreras, que podemos adquirir receptividad para diferentes estilos tal como podemos ajustar nuestra colocación mental a diferentes medios y diferentes notaciones. Claro que se requiere algún esfuerzo. Pero me parece que este esfuerzo vale eminentemente la pena, lo cual es una de las razones que me han hecho elegir el problema de la representación como tema de estas conferencias.

II

La verdad y el estereotipo

> En relación con los fenómenos [...], el esquematismo del entendimiento constituye un arte oculto en lo profundo del alma humana. El verdadero funcionamiento de este arte difícilmente dejará la naturaleza que lo conozcamos y difícilmente lo pondremos al descubierto.
>
> Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*

I

En su encantadora autobiografía, el ilustrador alemán Ludwig Richter cuenta que con un grupo de amigos, todos ellos jóvenes estudiantes de arte en Roma poco después de 1820, visitaron un día el famoso paisaje de Tívoli, y se sentaron en un punto a dibujan. Miraban con sorpresa, y más bien con reprobación, a un grupo de artistas franceses que llegaron también allí con un enorme bagaje de instrumental, y que aplicaban a la tela grandes cantidades de pintura con pinceles grandes y de cerda fuerte. Los alemanes, tal vez ofendidos por aquella arrogante truculencia, decidieron hacer todo lo contrario. Escogieron los lápices de punta más dura y afilada, capaces de traducir el motivo con firmeza y minuciosidad en sus menores detalles, y cada cual se inclinó sobre su pequeña hoja de papel, intentando transcribir lo que veía con la máxima fidelidad. «Nos enamoramos de cada brizna de hierba, de cada ramita, y nos negamos a que nada se nos escapara. Cada cual se esforzó por expresar el motivo tan objetivamente como pudiera».

Sin embargo, cuando al atardecer compararon los frutos de su esfuerzo, sus transcripciones diferían en grado sorprendente. El temple, el color, incluso los contornos del motivo, habían experimentado una sutil transformación en cada uno de ellos. Richter sigue describiendo cómo aquellas diferentes versiones refleja-

ban los diferentes caracteres de los cuatro amigos; cómo, por ejemplo, el pintor melancólico hizo más rectos los contornos exuberantes y realzó los matices azules. Podría decirse que la anécdota ilustra la famosa definición de Émile Zola, que llama al arte «un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento».

Precisamente porque nos interesa esta definición, tenemos que contrastarla algo más. El «temperamento» o «personalidad» del artista, sus preferencias selectivas, pueden ser una de las razones de la transformación que el motivo sufre en las manos del artista, pero tiene que haber otras: de hecho, todo lo que ensacamos dentro de la palabra «estilo», el estilo del período y el estilo del artista. Cuando esa transformación se hace notar mucho decimos que el motivo ha sido muy «estilizado», y el corolario de esta observación es que quienes se interesen por el motivo, por la razón que fuere, tienen que aprender a restar el estilo. Esto forma parte de aquel ajuste natural, el cambio en lo que he llamado «disposición mental», que todos ejecutamos con perfecto automatismo cuando miramos ilustraciones antiguas. Sabemos «leer» el tapiz de Bayeux (ilustración 34) sin reflexionar sobre sus incontables «desviaciones de la realidad». Ni por un momento nos inclinamos a creer que los árboles de Hastings parecían palmetas, ni que por entonces el suelo estaba hecho de tiras de tela ornamental. Es un ejemplo extremo, pero destaca el hecho, supremamente importante, de que en cierto modo el término «estilización» tiende a constituir una petición de principio. Sugiere que el artista practicó una actividad especial mediante la cual transformó los árboles, más o menos como al diseñador victoriano se le enseñaba a estudiar la forma de las flores antes de transformarla en esquemas decorativos. Era ésta una práctica que casaba bien con las ideas de la arquitectura victoriana, cuando primero se construían estaciones de ferrocarril y fábricas y luego se las ador-

naba con detalles de estilo. No era la práctica de épocas anteriores.



34. *Hastings*, del tapiz de Bayeux, h. 1080.

La verdadera moraleja de la historia de Richter, después de todo, es que el estilo manda incluso cuando el artista desea reproducir fielmente la naturaleza, y que un intento de analizar estos límites a la objetividad puede ser una ayuda para acercarnos al enigma del estilo. Uno de tales límites lo conocemos ya por el capítulo precedente; y lo indica en el relato de Richter el contraste entre el pincel tosco y el lápiz fino. Está claro que el artista no puede plasmar más que lo que su herramienta y su medio son capaces de representar. Su técnica le restringe la libertad de elección. Los rasgos y relaciones que el lápiz recoja diferirán de los que el pincel puede indicar. Sentado frente a su motivo, lápiz en mano, el artista buscará pues los aspectos que pueden expresarse mediante líneas: como decimos en una abreviatura perdonable, tenderá a ver el motivo en términos de líneas, en tanto que, pincel en mano, lo verá en términos de masas.

La cuestión de por qué el estilo tiene que imponer limitaciones parecidas no es tan fácil de contestar, y menos cuando no sabemos si las intenciones del artista eran las mismas de Richter y sus amigos.



35. Cézanne, *La montaña Santa Victoria*, h. 1905.

Los historiadores del arte han explorado las regiones donde Cézanne y Van Gogh plantaron los caballetes, y han fotografiado sus motivos (ilustraciones 35 y 36). Tales comparaciones guardarán siempre su fascinación, ya que casi nos permiten mirar por encima del hombro del artista, ¿y quién no desea gozar de este privilegio? Pero por muy instructivas que puedan ser tales confrontaciones cuando se las maneja con cautela, debemos claramente precavernos contra la falacia de la «estilización». ¿Habríamos de creer que la fotografía representa la «verdad objetiva» mientras que el cuadro registra la visión subjetiva del artista, el modo en que transformó «lo que veía»? ¿Podemos comparar aquí «la imagen en la retina» con «la imagen en la mente»? Tales especulaciones llevan fatalmente a un cúmulo de asertos indemostrables. Tomemos la imagen en la retina del artista. Esto parece muy científico, pero la verdad es que nunca hubo tal imagen única que pudiéramos aislar para compararla con la fotografía o con el cuadro. Hubo una infinita sucesión de innumerables imágenes mientras el pintor examinaba el paisaje ante él, y esas imágenes enviaron una compleja estructura de impulsos por los nervios ópticos a su cerebro.



36. John Rewald, fotografía de la montaña Santa Victoria vista desde Les Lauves.

El propio artista no sabía nada de todo aquello que estaba ocurriendo, y nosotros sabemos menos. Hasta qué punto la imagen que se formó en su cerebro correspondía a la fotografía o se desviaba de ésta, es pregunta todavía menos provechosa. Lo que sabemos es que aquellos artistas se enfrentaron con la naturaleza buscando material para un cuadro, y que su sabiduría artística les llevó a organizar los elementos del paisaje en obras de arte de maravillosa complejidad, que respecto al registro de un agrimensor guardan la misma relación que un poema respecto a un atestado policial.

¿Significa esto, entonces, que nos hemos metido en una búsqueda inútil? ¿Que la verdad artística difiere de la verdad prosaica a tal punto y en tal grado que nunca se debe plantear la cuestión de la objetividad? No lo creo. Sólo que tenemos que ser algo más cautos al formular la cuestión.

II

La National Gallery de Washington posee un cuadro de paisaje ejecutado por un artista del siglo XIX que parece casi hecho para arrojar claridad sobre la cuestión.

Se trata de una agradable pintura de George Inness, *El valle de Lackawanna* (ilustración 37); sabemos por el hijo del artista que el cuadro fue encargado en 1855, para anuncio de un ferrocarril.

Entonces no había más que una vía entrando en el depósito de locomotoras, «pero el presidente de la compañía se empeñó en que había que pintar cuatro o cinco, descargando su conciencia con la afirmación de que el ferrocarril las tendría un día». Inness protestó, y podemos ver que si finalmente cedió por mor de su familia, púdicamente escondió el lugar de las inexistentes líneas detrás de unos penachos de humo. Para él aquella zona era una mentira, y no había modo de eliminarla con explicaciones estéticas sobre imágenes mentales o verdades superiores.



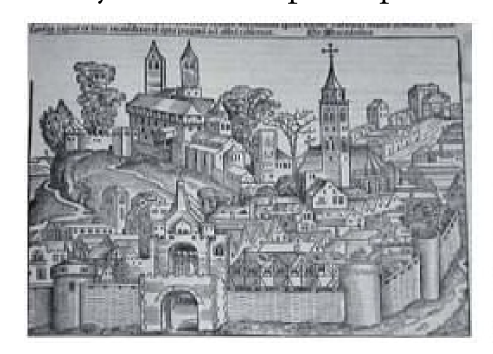
37. Inness, *El valle de Lackawanna*, 1855.

Pero, hablando con propiedad, la mentira no estaba en el cuadro. Estaba en el anuncio, si afirmaba por escrito o implícitamente que el cuadro proporcionaba información exacta sobre lo que ofrecían las estaciones del ferrocarril. En un contexto diferente, la misma imagen habría podido ilustrar un aserto verdadero: por ejemplo, si el presidente lo hubiera exhibido ante una junta de accionistas para hacer visibles ciertas mejoras que deseaba realizar. En tal caso, incluso, las inexistentes líneas pintadas

por Inness habrían podido proporcionar a un ingeniero alguna idea sobre el lugar en que emplazarlas. Habría servido como esbozo o plano.

Los lógicos nos dicen (y no son gente fácil de desmentir) que los términos «verdadero» y «falso» no se pueden aplicar más que a enunciados, proposiciones. E invente lo que invente la jerga de los críticos, una pintura no es nunca un enunciado en este sentido del término. No puede ser verdadero o falso, así como una proposición no puede ser azul o verde. Mucha confusión se ha producido en la estética por el olvido de este simple hecho. Es una confusión comprensible porque en nuestra cultura los cuadros suelen llevar un título, y los títulos, o las etiquetas, pueden entenderse como enunciados abreviados. Cuando se dice que «la cámara no puede mentir», tal confusión se hace flagrante. En tiempos de guerra, la propaganda ha usado a menudo fotografías falsamente rotuladas, para acusar o exculpar a uno de los bandos combatientes. Incluso en ilustraciones científicas, es la leyenda lo que determina la verdad de la imagen. En un célebre caso del siglo pasado, el embrión de un cerdo, rotulado como embrión humano para demostrar cierta teoría de la evolución, causó el derrumbe de una gran reputación. Sin necesidad de reflexionar mucho, todos somos capaces de ampliar en forma de proposiciones las lacónicas leyendas que encontramos en museos o libros. Cuando leemos el nombre de «Ludwig Richter» debajo de un cuadro de paisaje, sabemos que se nos informa así de que él lo pintó, y podemos ponernos a discutir si la información es cierta o falsa. Al leer *Tívoli*, deducimos que hay que tomar la imagen por una representación de aquel lugar, y podemos también estar o no de acuerdo con la leyenda. Si estamos de acuerdo y cómo lo estamos, en tal caso, dependerá en gran medida de lo que deseemos saber sobre el objeto representado. El tapiz de Bayeux, por ejemplo, nos dice que hubo una batalla en Hastings. No nos dice a qué «se parecía» Hastings.

Pero el historiador sabe que la información que se esperaba que proporcionaran las imágenes difería mucho en épocas diferentes. No sólo en tiempos pasados las imágenes eran escasas, sino que lo eran también las posibilidades de controlar sus títulos. ¿Cuántas personas vieron jamás a su soberano en carne y hueso y lo bastante cerca como para apreciar un parecido? ¿Cuántas viajaron lo suficiente como para distinguir una ciudad de otra? No es de extrañar, entonces, que las imágenes de personas y lugares cambiaran de título con un soberbio desdén por la verdad. El grabado que se vendía en el mercado como retrato de un rey era alterado para representar al sucesor o al enemigo.





38, 39. Wolgemut, grabados en madera para la *Crónica de Nuremberg*, 1493.

Se encuentra un ejemplo famoso de esta indiferencia hacia las leyendas verídicas en una de las más ambiciosas empresas editoriales de los primeros tiempos de la imprenta: la llamada *Crónica de Nuremberg*, de Hartmann Schedel, con grabados en madera de Wolgemut, el maestro de Durero. ¡Qué oportunidad debería este libro dar al historiador para que viera cómo era el mundo en tiempos de Colón! Pero a medida que volvemos las páginas de aquel gran infolio, nos encontramos con que el mismo grabado de una ciudad medieval reaparece con diferentes leyendas, figurando Damasco, Ferrara, Milán y Mantua (ilustraciones 38 y 39). A no ser que estemos dispuestos a creer que aquellas ciudades eran tan indiscernibles una de otra como puedan serlo hoy día sus suburbios, tenemos que concluir que ni al editor ni al públi-

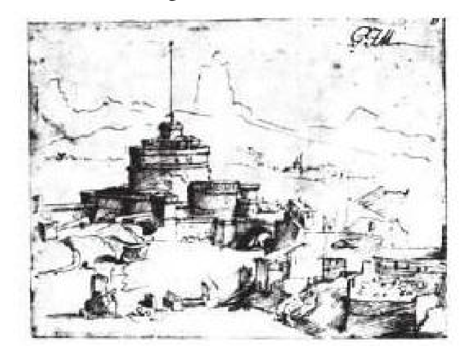
co le importaban un bledo que las leyendas dijeran la verdad. Todo lo que se esperaba que hicieran es convencer al lector de que aquellos nombres eran de ciudades.

Esos criterios variables de ilustración y documentación interesan al historiador precisamente porque puede verificar serenamente la información proporcionada por imagen y leyenda sin verse prematuramente envuelto en problemas de estética. Cuando lo debatido es la información proporcionada por la imagen, la comparación con la fotografía correctamente rotulada debe tener un valor evidente. Tres imágenes topográficas, que representan varias aproximaciones a la postal perfecta, pueden bastar como ejemplo de los resultados de tales análisis.

La primera (ilustración 40) muestra una vista de Roma extraída de una hoja de noticias alemana del siglo XVI, informando de una inundación catastrófica cuando el Tíber se salió de madre. ¿En qué lugar de Roma pudo el artista ver semejante estructura de madera, un castillo con paredes blancas y negras, y una cubierta puntiaguda como se las encuentra en Nuremberg? ¿Es también eso una vista de una ciudad alemana, con una leyenda engañosa? Por extraño que parezca, no lo es. El artista, fuera quien fuese, tuvo que hacer cierto esfuerzo por



40. Autor anónimo, *Castel Sant'Angelo, Roma*, 1557; grabado en madera.



41. Autor anónimo, *Castel Sant'Angelo, Roma*, h. 1540; dibujo a pluma y tinta.

retratar el escenario, ya que esa curiosa edificación resulta ser el Castel Sant'Angelo de Roma, que guarda el puente sobre el Tíber. La comparación con una fotografía (ilustración 42) muestra que el grabado incorpora un número no escaso de rasgos que pertenecen o pertenecían al castillo: el ángel en la cubierta que le da su nombre, la estructura central redonda, fundada sobre el mausoleo de Adriano, y el recinto con los bastiones que sabemos que estaban allí (ilustración 41).



42. Castel Sant'Angelo, Roma.
Fotografía moderna.

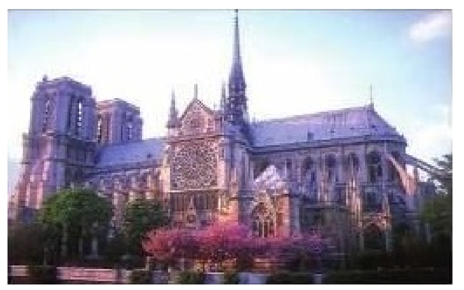
Tengo cierto cariño por este tosco grabado en madera, porque su misma tosquedad nos permite estudiar el mecanismo de la representación como en una película a cámara lenta. En este caso, no se plantea siquiera la cuestión de si el artista se ha desviado de su motivo con el fin de expresar su temperamento o sus preferencias estéticas. Es dudoso, en realidad, que el diseñador viera nunca Roma. Probablemente adaptó una vista de la ciudad para ilustrar la sensacional noticia. Sabía que el Castel Sant'Angelo era un castillo, y por lo tanto seleccionó, del cajón de sus estereotipos mentales, la imagen tópica adecuada para un castillo: un *Burg* alemán, con su estructura de madera y su tejado puntiagudo. Pero no se limitó a repetir su estereotipo: lo adaptó a la función del momento incorporando determinados rasgos distintivos que sabía que correspondían a aquel particular edificio romano. Con ello proporciona cierta información, más allá de la mera existencia de un castillo junto a un puente.

Una vez que nos hemos fijado en este principio del estereotipo adaptado, lo encontramos incluso donde parece que menos deberíamos esperarlo: en el lenguaje de las ilustraciones del na-

tural, que parecen mucho más flexibles y por consiguiente plausibles.



43. Merian, *Catedral de Notre Dame, París*. h. 1635; detalle; grabado.



44. Catedral de Notre Dame, París; fotografía moderna.

El ejemplo del siglo XVII, extraído de las vistas de París por el conocido y diestro artista topógrafo Matthäus Merian, representa Notre Dame y da, a primera vista, una versión perfectamente convincente de esta famosa iglesia (ilustración 43). La comparación con el edificio real (ilustración 44), sin embargo, demuestra que Merian procedió exactamente del mismo modo que el anónimo grabador alemán. Como hijo que era del siglo XVII, su concepción de una iglesia era la de un majestuoso edificio simétrico con grandes ventanales redondeados, y así dibuja Notre Dame. Coloca la nave transversal en el centro, con cuatro grandes ventanas redondeadas a cada lado, mientras que la realidad muestra agudas ventanas góticas al oeste y seis en el coro. Una vez más, el retrato significa para Merian la adaptación o ajuste de su fórmula o esquema para iglesias a un edificio en particular mediante la adición de unos cuantos rasgos distintivos, bastantes como para hacerlo reconocible e incluso aceptable para quienes no buscan información arquitectónica. Si ocurriera que éste fuera el único documento conservado para decirnos cómo era la catedral de París, andaríamos bastante descaminados.

Un último ejemplo en esta serie: una litografía del siglo XIX (ilustración 45), de la catedral de Chartres, hecha en el mejor

momento del arte topográfico inglés. Aquí, por fin, parece que podríamos esperar un registro visual fiel. En comparación con los ejemplos anteriores, el artista realmente da una buena cantidad de información exacta sobre el famoso edificio. Pero al cabo resulta que tampoco él logra escapar de las limitaciones que su época y sus intereses le imponen. Es un romántico para quien las catedrales francesas son la flor suprema de los siglos góticos, de los tiempos de la verdadera fe. Y por tanto concibe a Chartres como una estructura gótica con ojivas, y no consigna los ventanales románicos redondeados de la fachada oeste, para los que no hay lugar en su universo de formas (ilustración 46).





45. *Catedral de Notre Dame, Chartres*, 1836; grabado a partir de la fotografía.
46. Catedral de Notre Dame, Chartres; fotografía moderna.

No quisiera que se me entendiera mal. Con estos ejemplos no pretendo demostrar que toda representación tiene que ser inexacta, ni que todos los documentos visuales anteriores a la invención de la fotografía nos engañan necesariamente. Está claro que si hubiéramos señalado al artista su error, podría haber modificado su dibujo y redondeado los ventanales. Mi tesis es más bien que lograr tal coincidencia siempre será un proceso gradual,

paso tras paso; el tiempo que ocupe y lo difícil que resulte dependerá de la elección del esquema inicial que hay que adaptar a la función de servir como retrato. Creo que, a este respecto, los humildes documentos aducidos nos enseñan en efecto mucho sobre el proceder de todo artista que desea consignar con fidelidad una forma individual. No parte de su impresión visual, sino de su idea o concepto: el anónimo artista alemán, de su concepto de un castillo que adapta lo mejor que puede a aquel castillo en concreto; Merian, de su idea de una iglesia; y el litógrafo, de su esterotipo de una catedral. La información visual específica, los rasgos distintivos de que hablaba, se apuntan, por así decir, en un impreso o formulario preexistentes. Y, como tan a menudo ocurre con los formularios, si no prevén ciertas especies de información que a nosotros nos parecen esenciales, tanto peor para la información.

Por cierto que la comparación entre los formularios administrativos y los estereotipos del artista no es ocurrencia mía. En la jerga técnica medieval, un mismo término designaba ambas cosas, el *simile* o esquema, que se aplica a los incidentes individuales tanto en derecho como en las artes pictóricas.

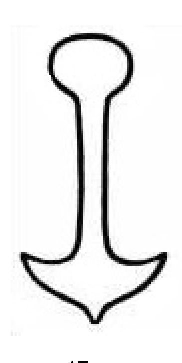
Y exactamente como el abogado, o el estadístico, podría argumentar que nunca lograría aprehender el caso individual sin alguna especie de marco proporcionado por sus previsiones o formularios, también el artista podría decir que no lleva a ninguna parte mirar un motivo a menos que uno sepa cómo clasificarlo y apresarlo en la red de una forma esquemática. Ésta, por lo menos, es la conclusión a la que han llegado psicólogos que no sabían nada de nuestra serie histórica, pero que se pusieron a investigar el procedimiento adoptado por cualquiera cuando copia una «figura sin sentido», una mancha de tinta, por ejemplo, o una zona irregular de color. En conjunto, parece que el procedimiento es siempre el mismo. El dibujante empieza probando a clasificar la mancha y encajarla en alguna suerte de esquema fa-

miliar: dirá, por ejemplo, que es triangular o que parece un pez. Escogido el esquema que encaje aproximadamente con la forma, pasará a ajustarlo, notando por ejemplo que el triángulo es romo en lo alto, o que el pez termina en una coleta. El acto de copiar, según enseñan tales experimentos, avanza siguiendo un ritmo de esquema y corrección. El esquema no es producto de un proceso de «abstracción», de una tendencia a «simplificar»; representa la primera y amplia categoría aproximada que se estrecha gradualmente hasta encajar con la forma que debe reproducir.

III

OTRA CUESTIÓN importante resulta de estos estudios psicológicos sobre el hecho de copiar: que es peligroso confundir la manera en que se dibuja una cosa con la manera en que se la ve. «La reproducción de las más simples figuras —escribe el profesor Zangwill— constituye un proceso que no tiene nada de simple.

Típicamente, el proceso presenta un carácter esencialmente constructivo o reconstructivo, y en los sujetos estudiados, la reproducción pasaba preeminentemente por la mediación de fórmulas verbales y geométricas».

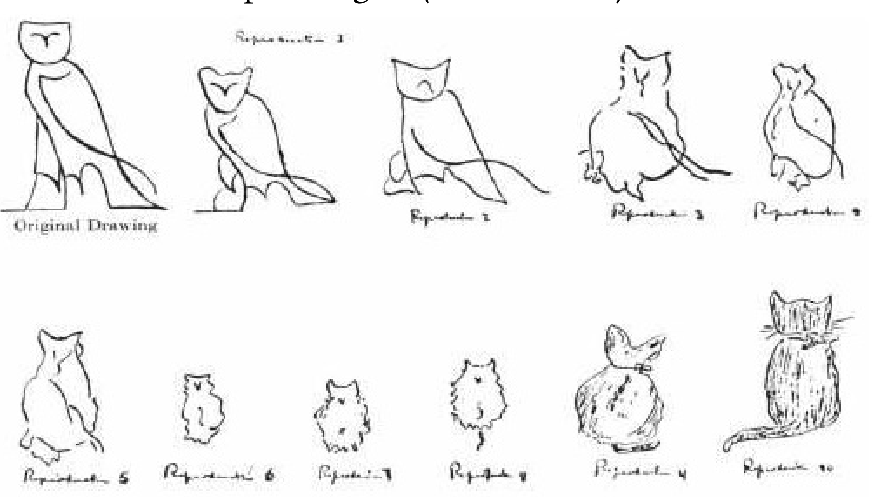


47.

Si una figura es proyectada en una pantalla durante un breve momento, no podremos recordarla sin alguna clasificación adecuada. La etiqueta que le pongamos influirá sobre la elección de un esquema. Si tenemos la suerte de acertar con una buena descripción, tendremos más éxito a la hora de reconstruirla. En una famosa investigación hecha por F. C. Bartlett, los sujetos tenían que dibujar de memoria tal «figura sin sentido» (ilustración 47). Unos dijeron que era una piqueta y por consiguiente la dibujaron con alas puntiagudas. Otros la tomaron por un ancla y consiguientemente exageraron el tamaño del anillo. Sólo una persona reprodujo la forma correctamen-

te. Era un estudiante que había bautizado la forma como «hacha de combate prehistórica». Tal vez había sido adiestrado para clasificar ese tipo de objetos, y por tanto fue capaz de retratar la figura que por casualidad correspondía con un esquema al que estaba acostumbrado.

Cuando falta tal categoría preexistente, la deformación se pone en marcha. Sus efectos se hacen especialmente divertidos cuando los psicólogos imitan el juego de salón llamado «sacar consecuencias». Así, F. C. Bartlett hizo copiar y recopiar un jeroglífico egipcio hasta que éste, gradualmente, tomó la forma y la fórmula usuales para un gato (ilustración 48).



48. Transformaciónes de Barlett a propósito de un jeroglífico.

Para el historiador del arte, estos experimentos tienen interés porque le ayudan a clarificar ciertos fenómenos fundamentales. El estudioso del arte medieval, por ejemplo, se encuentra constantemente enfrentado con el problema de la tradición a través de la copia. Así, las copias de monedas clásicas hechas por las tribus celtas y teutonas se han puesto últimamente de moda como testimonios de la «voluntad de forma» bárbara (ilustración 49). Se da por sentado que aquellas tribus rechazaron la belleza clásica en favor del ornamento abstracto. Es posible que realmente

no fueran partidarias de las formas naturalistas, pero para afirmarlo necesitaríamos otras pruebas. El hecho de que, a medida que era copiada y recopiada, la imagen se iba asimilando a los esquemas de los artesanos bárbaros, ejemplifica la misma tendencia por la que el grabado alemán transformó el Castel Sant'Angelo en un *Burg* de madera. La «voluntad de forma» es más bien una «voluntad de hacer conforme», la asimilación de cualquier forma nueva a los esquemas y diseños que un artista ha aprendido a manejar.



49. Monedas antiguas británicas y sus modelos griegos (a la izquierda).

Los escribas nortumbrianos tenían una habilidad maravillosa para el entrelazado de figuras y la formación de letras. Confrontados con la tarea de copiar la imagen de un hombre, el símbolo de san Mateo, procedente de una tradición muy distinta, se contentaron con construir a partir de aquellas unidades que tan bien sabían manipular. La solución en los famosos *Evangelios de Echternach* (ilustración 50) es tan ingeniosa que no podemos menos que admirarla. Es creativa, no porque difiera del presunto prototipo —también el gato de Bartlett difiere de la lechuza—, sino porque se enfrenta con el desafío de lo desacostumbrado y lo resuelve de modo sorprendente y logrado. El artista maneja las formas de letras del mismo modo que maneja su medio natural, creando a partir de ellas, con completo aplomo, la imagen simbólica de un hombre.



50. *El símbolo de San Mateo*, h. 690; página iluminada de los Evangelios de Echternach.

¿Pero acaso obró de modo muy distinto el diseñador del tapiz de Bayeux (ilustración 34)? Estaba evidentemente adiestrado en los complejos entrelazados del ornamento del siglo XI, y ajustó tales formas, en la medida en que lo creyó necesario, para significar árboles. Dentro de aquel universo de formas, su proceder fue a la vez ingenioso y consecuente.

¿Pudo obrar de otro modo? ¿Pudo insertar versiones naturalistas de hayas o abetos si se lo hubiera propuesto? Al estudioso

del arte se le aconseja generalmente que no haga esta pregunta. Se da por sentado que su obligación es buscar las explicaciones de los estilos en la voluntad del artista y no en su habilidad. Por otra parte, al historiador no le sirven de gran cosa las especulaciones sobre lo que «podría haber ocurrido». Pero esta negativa a preguntarnos qué grado de libertad tienen los artistas para modificar y cambiar su lenguaje, ¿no será una de las razones por la que hemos adelantado tan poco en la explicación del estilo?

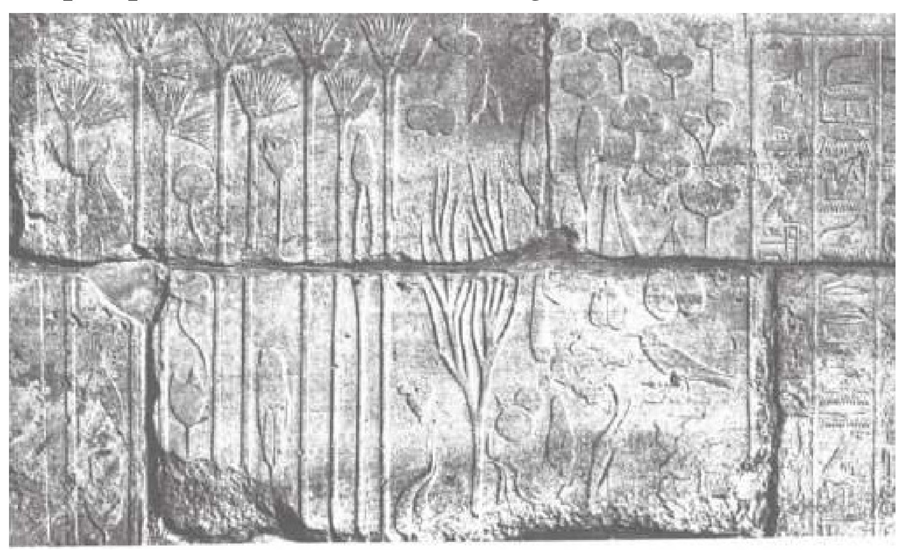
En el estudio del arte, no menos que en el estudio del hombre, frecuentemente el mejor modo de revelar los misterios del éxito es la investigación de los fracasos. Sólo una patología de la representación nos permitirá ver los mecanismos que permitieron que los maestros manejasen su instrumento con tanta seguridad.

No sólo tenemos que sorprender al artista cuando se enfrenta con una tarea desusada que no le resulta fácil ajustar a sus capacidades; necesitamos saber también si su finalidad era realmente retratar. Dadas estas condiciones, podemos prescindir de la comparación entre fotografía y representación que fue nuestro punto de partida. Ya que, al fin y al cabo, la naturaleza es lo bastante uniforme como para permitirnos juzgar el valor de la información de una pintura incluso cuando no hemos visto nunca el ejemplar retratado. Los comienzos de un reportaje ilustrado, por consiguiente, proporcionan otro caso de prueba en el que no tenemos que albergar dudas sobre la voluntad, y podemos entonces concentrarnos en la habilidad.

IV

Tal vez el ejemplo más antiguo de este orden se remonte a más de 3.000 años atrás, a los comienzos del Imperio Nuevo en Egipto, cuando el faraón Tutmosis incluyó en su crónica pictórica de la campaña de Siria un registro de plantas que había portado a Egipto (ilustración 51). La inscripción, aunque algo mutilada, nos dice que el faraón afirma que esas representaciones son

«la verdad». Sin embargo, a los botánicos les resulta difícil ponerse de acuerdo acerca de qué plantas pueden ser las allí reproducidas. Las formas esquemáticas no son lo bastante diferenciadas como para permitir una identificación segura.



51. *Plantas traídas de Siria por Tutmosis III*, h. 1450 a. C.; relieve en piedra caliza.

Un ejemplo todavía más famoso proviene del período cumbre del arte medieval, de la obra de planos y dibujos del maestro de obras gótico Villard de Honnecourt, que tanto nos enseña sobre la práctica y la mentalidad de los hombres que crearon las catedrales francesas. Entre los muchos dibujos arquitectónicos, religiosos y simbólicos, de impresionante habilidad y belleza, que se encuentran en esa obra, hay un dibujo curiosamente rígido de un león, visto *de frente* (ilustración 52). A nosotros nos parece algo así como una imagen ornamental o heráldica, pero la inscripción de Villard nos dice que él la miraba a una luz distinta: «Et saves bien qu'il fu contrefais al vif» [Sabed que lo dibujé del natural]. Estas palabras, evidentemente, tenían para Villard un sentido muy distinto del que tienen para nosotros. Sólo puede haber significado que dibujó su esquema en presencia de un león real. A

qué cantidad de su observación visual dio entrada en su fórmula es asunto muy distinto.



52. Villard de Honnecourt, *León y puerco espín*, h. 1235; dibujo a pluma y tinta.



53. Autor anónimo, *Langosta*, 1556, grabado en madera.

Una vez más, las hojas de aleluyas y noticias del arte popular nos muestran en qué medida esta actitud sobrevivió al Renacimiento. El texto que acompaña a un grabado en madera alemán del siglo XVI nos informa que allí vemos la «exacta contrafigura» de una especie de langosta que invadió Europa en amenazadores enjambres (ilustración 53). Pero sería imprudente el zoólogo que infiriera de tal descripción que existía entonces una especie de criaturas enteramente distintas de todas las registradas después. El artista usó también un esquema familiar, compuesto de animales que había aprendido a retratar, así como la fórmula tradicional para las langostas, que conocía por un Apocalipsis en el que se ilustraba la plaga de langostas. Tal vez el hecho de que en alemán a la langosta se la llama *Heupferd* (caballo del heno) le incitó a adoptar un esquema de caballo para representar el salto del insecto.

La creación de un nombre así y la creación de la imagen tienen, de hecho, mucho en común. Ambos actúan clasificando lo desacostumbrado a partir de lo usual, o, más exactamente, por permanecer en la esfera zoológica, creando una subespecie. Puesto que la langosta es una especie de caballo, tiene que compartir algunos de sus rasgos distintivos.



54. Autor anónimo italiano, *Ballena arrojada por el mar a tierra en Ancona*, 1601; grabado.

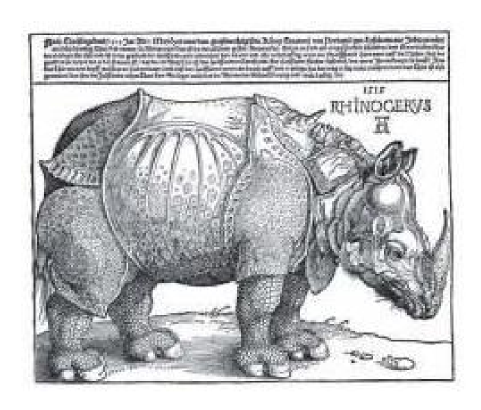


55. *Ballena arrojada por el mar a tierra en Holanda*, 1598; grabado a la manera de Goltzius.

La leyenda de una estampa romana de 1601 (ilustración 54) es tan explícita como la del grabado alemán. Pretende que el grabado representa una ballena gigante que aquel año el mar arrojó a

la ribera cerca de Ancona y que «fue dibujada exactamente del natural» («Ritratto qui dal naturale appunto»). La pretensión sería más creíble si no existiera un grabado anterior que registra una «primicia» similar en la costa holandesa, en 1598 (ilustración 55). Pero, en fin, los artistas holandeses de finales del siglo XVI, aquellos maestros del realismo, ¿debieron de ser capaces de retratar una ballena? No del todo, al parecer, porque la criatura da la sospechosa impresión de poseer orejas, y las más altas autoridades me certifican que no existen ballenas con orejas. El dibujante tomó probablemente una de las aletas de la ballena por una oreja, y por consiguiente la acercó demasiado al ojo. También él se dejó desviar por un esquema familiar, el esquema de la típica cabeza. Dibujar una visión desusada presenta dificultades mayores de lo que acostumbra a creerse. Y ésta, supongo, fue la razón por la que el italiano prefirió copiar su ballena de otro grabado. No tenemos por qué poner en duda la parte de la leyenda que comunica las noticias de Ancona, pero en cuanto a «copiar del natural» otra vez, no merecía la pena.

A este respecto, el sino de las criaturas exóticas en los libros ilustrados de los últimos siglos anteriores a la fotografía es tan instructivo como divertido. Cuando Durero publicó su famoso grabado en madera de un rinoceronte (ilustración 56), tenía que fiarse de informes de segunda mano que completó con su imaginación, influida, indudablemente, por lo que sabía de la más célebre de las bes-



56. Durero, *Rinoceronte*, 1515; grabado en madera.

tias exóticas, el dragón con su cuerpo acorazado. Y sin embargo se ha demostrado que esa criatura mitad inventada sirvió de modelo para todas las imágenes del rinoceronte, incluso en libros de historia natural, hasta el siglo XVIII. Cuando, en 1790, James Bruce publicó un dibujo del animal (ilustración 57) en *Travels to Discover the Source of the Nile*, mostró con arrogancia que lo sabía muy bien:



57. Heath, *Rinoceronte africano*, 1789, grabado.



58. Rinoceronte africano.

«El animal representado en este dibujo es natural de Cherkin, cerca de Ras el Fil [...] siendo el primer dibujo de un rinoceronte de dos cuernos que jamás se haya presentado al público. La primera figura del rinoceronte asiático, la especie con un solo cuerno, la pintó Alberto Durero, del natural. [...] Estaba asombrosamente mal ejecutada en todas sus partes, y fue origen de todas las monstruosas formas bajo las cuales se ha pintado a aquel animal, desde entonces. [...] Varios filósofos modernos lo han corregido en nuestros días; Mr. Parsons, Mr. Edwards y el conde de Buffon han dado buenas imágenes del natural; cierto que tienen algunos defectos, debidos sobre todo a los prejuicios preconcebidos y a la falta de atención. [...] Éste [...] es el primero con dos cuernos publicado, está dibujado del natural, y es africano».

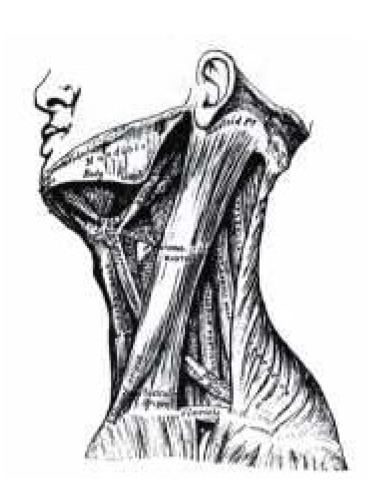
Si hiciera falta una prueba de que la diferencia entre el dibujante medieval y su sucesor del siglo XVIII es sólo de grado, aquí se la podría encontrar. Porque la ilustración, presentada con tanto alarde, no está ni mucho menos libre de «prejuicios preconce-

bidos» ni del obsesivo recuerdo del grabado de Durero. No sabemos exactamente qué especie de rinoceronte vio el artista en Ras el Fil, y es pues posible que no sea del todo equitativa la comparación de su dibujo con una fotografía tomada en África (ilustración 58). Pero me dicen que ninguna especie conocida por los zoólogos corresponde al grabado que se pretende tomado *al vif*.

La historia se repite siempre que un ejemplar raro se introduce en Europa. Incluso para los elefantes que pueblan las pinturas de los siglos XVI y XVII se ha podido demostrar que derivan de unos poquísimos arquetipos y que todos incorporan curiosos rasgos, a pesar de que la información sobre los elefantes no era muy difícil de obtener.

Estos ejemplos representan, bajo una lente de aumento un poco grotesca, una tendencia con la que el estudioso del arte ha aprendido a contar. Lo familiar seguirá siendo siempre el más probable punto de partida para la expresión de lo no familiar; una representación existente fascinará siempre al artista, por mucho que se esfuerce en registrar la verdad. Así, los críticos antiguos observaron que varios famosos artistas de la antigüedad cometieron un extraño error al representar caballos: los representaron con pestañas en el párpado inferior, rasgo que pertenece al ojo humano pero no al del caballo. Un oftalmólogo alemán, habiendo estudiado los ojos de los retratos de Durero, que al lego le parecen triunfos de minuciosa exactitud, observa errores semejantes. Al parecer, ni siquiera Durero sabía «cómo son» los ojos.

Esto no debería causarnos sorpresa, porque se ha demostrado que el más grande de todos los exploradores visuales, el propio Leonardo, cometió errores en sus dibujos anatómicos. Al parecer, dibujó partes del corazón humano coherentes con las descripciones de Galeno pero que él no pudo haber visto nunca.



59. Músculos del cuello; de *Anatomía*, de Gray.

El estudio de la patología aspira a acrecentar nuestro conocimiento de la salud: el auge de los esquemas no impidió la aparición de un arte de la ilustración científica que a veces logra concentrar en la imagen incluso más información visual correcta de lo que daría una fotografía. Pero los mapas diagramáticos de los músculos en nuestras anatomías ilustradas (ilustración 59) no son «transcripciones» de cosas vistas, sino obra de observadores diestros que construyeron una figura de un ejemplar que años de paciente estudio les habían revelado.

Ahora bien, en esta esfera de la ilustración científica es evidentemente sensato decir que los artistas de Tutmosis o el propio Villard no hubieran logrado lo que el ilustrador moderno es capaz de hacer. Les faltaban los esquemas adecuados, su punto de partida estaba demasiado lejos del modelo natural, y su estilo era demasiado rígido como para permitir un reajuste suficientemente flexible. Porque lo que ciertamente se deduce de un estudio del retrato en el arte es en todo caso esto: no se puede crear una imagen fiel a partir de la nada. Uno tiene que haber aprendido el artilugio, aunque sólo sea de otras pinturas vistas.

V

En nuestra cultura, en la que las imágenes se dan con tanta profusión, es difícil demostrar este hecho básico. En las escuelas de arte se encuentran estudiantes recién ingresados con tanta facilidad para representar motivos que parecen desmentir la afirmación. Pero quienes han dado clases de arte en otros contextos culturales cuentan cosas muy distintas. James Cheng, que enseñó pintura a un grupo de chinos adiestrados en convenciones dife-

rentes, me contó una vez una excursión con sus alumnos para dibujar un lugar famoso por su belleza, uno de los antiguos portales de Pekín. La tarea propuesta los dejó perplejos. Por fin, un estudiante pidió que se le facilitara una postal del edificio, para tener por lo menos algo que copiar. Son relatos como éste, relatos de rupturas, los que explican por qué el arte tiene una historia y los artistas necesitan un estilo adaptado a una tarea.

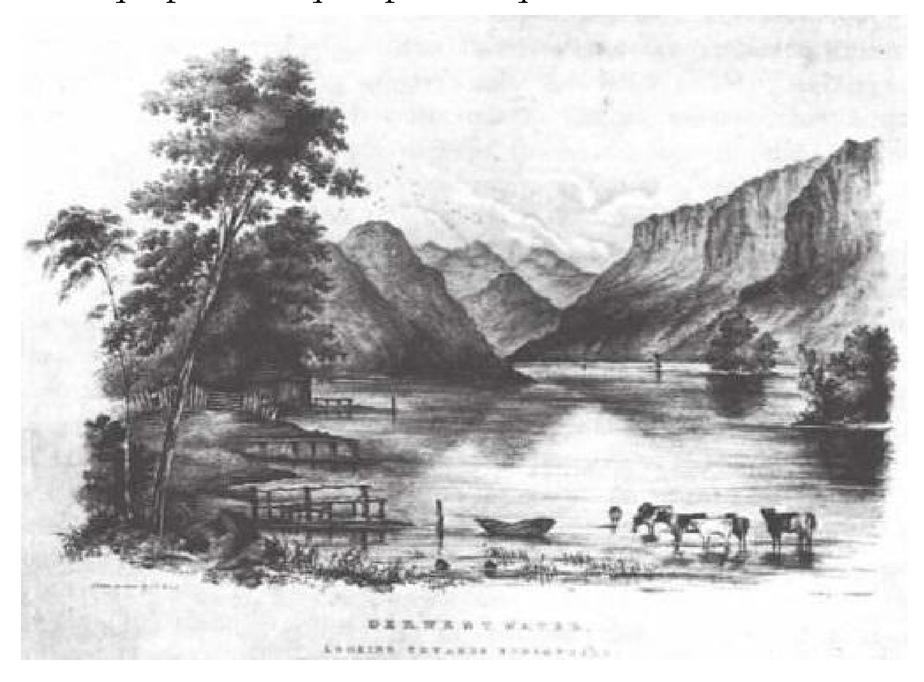
No puedo ilustrar aquel incidente revelador. Pero la suerte nos permite estudiar lo que pudiéramos llamar el estadio siguiente: el ajuste del vocabulario tradicional del arte chino a la desusada tarea del retrato topográfico en el sentido occidental. A lo largo de varios decenios, Chiang Yee, un escritor y pintor chino de gran talento y simpatía, nos ha encantado con los contemplativos apuntes de *The Silent Traveller*, colección de libros en los que refiere sus encuentros con escenarios y gentes del campo inglés e irlandés y de otros lugares. Tomo una ilustración (ilustración 60) del volumen sobre el distrito de los Lagos inglés.



60. Chiang Yee, *Vacas en Derwentwater*, 1936; pincel y tinta.

Es una vista de Derwentwater. Aquí hemos cruzado la línea que separa la documentación del arte. Chiang Yee evidentemen-

te goza con la adaptación del lenguaje chino a una nueva finalidad; quiere que por una vez veamos el paisaje inglés «con ojos chinos». Pero precisamente por esta razón es tan instructivo comparar su vista con una típica versión «pintoresca» de la época romántica (ilustración 61). Vemos cómo el vocabulario relativamente rígido de la tradición china opera como una pantalla selectiva que sólo admite los rasgos para los que dispone de esquemas. El artista será atraído por motivos que pueden verterse a su idioma. Mientras mira el paisaje, las visiones que pueden ajustarse con éxito a los esquemas que ha aprendido a manejar saltarán y se convertirán en centros de atracción. El estilo, como el medio, crea una «disposición mental» por la cual el artista busca, en el escenario que le rodea, ciertos aspectos que sabe traducir. La pintura es una actividad, y por consiguiente el artista tenderá a ver lo que pinta más que a pintar lo que ve.



61. Autor anónimo, *Derwentwater, en dirección a Borrowdale*, 1836; litografía.

Esta interacción entre estilo y preferencia es lo que Nietzsche condensó en su mordaz comentario sobre las pretensiones del

realismo:

> «¡Fielmente y toda la naturaleza!»…
> así es como el pintor comienza:
> ¿cuándo estaría en el cuadro la naturaleza *acabada*?
> La pieza más pequeña del mundo es inacabable…
> Al fin pinta sólo lo que a él *le agrada*.
> Y ¿qué es lo que le agrada? Lo que *es capaz* de pintar.

En esta observación hay algo más que un frío memento de las limitaciones de los medios artísticos. Percibimos un atisbo de las razones por las que estas limitaciones no interferirán nunca en el dominio del propio arte. El arte presupone maestría, y cuanto mayor sea el artista, con tanta más instintiva seguridad evitará una tarea en la que su maestría no le serviría. El lego puede preguntarse si Giotto hubiera sabido pintar una vista de Fiésole al sol, pero el historiador sospechará que, de no tener los medios, no lo habría deseado, o, mejor, no habría podido desearlo. Nos agrada suponer que, de un modo u otro, donde está la voluntad tiene que encontrarse la manera, pero en cosas de arte la máxima debería decir que sólo cuando se tiene la manera se tiene la voluntad. El individuo puede enriquecer los métodos que su cultura le ofrece, pero difícilmente puede desear una cosa de la que nunca se ha enterado que fuera posible.

El hecho de que los artistas tienden a buscar motivos para los cuales su estilo y su adiestramiento les han equipado explica por qué el problema de la habilidad representativa se ofrece de modo distinto ante el historiador del arte y el historiador de la información visual. A uno le conciernen los éxitos, al otro deben interesarle también los fracasos. Pero estos fracasos sugieren que a veces somos algo temerarios al presuponer que la habilidad del arte para retratar el mundo visible se desarrolló, por así decir, en un avance frontal uniforme. Sabemos que en arte ha habido especialistas: Claude Lorrain, el maestro del paisaje cuyos cuadros de figuras eran malos; Frans Hals, que apenas pintó otra cosa que

retratos. ¿No puede la habilidad, tanto como la voluntad, haber dictado este tipo de preferencias? ¿No es acaso selectivo todo naturalismo en el arte del pasado?

Un experimento, que tiene algo de profano y tosco, tiende a sugerir que lo es. Tomemos la primera revista que nos venga a las manos, en la que haya instantáneas de multitudes y de escenas de calle, y paseemos con ella por cualquier galería de arte buscando cuántos gestos y tipos que se dan en la vida real encuentran alguna correspondencia en antiguos cuadros. Incluso las pinturas de género de los holandeses, que parecen reflejar la vida en todo su bullicio y variedad, se verá que fueron hechas a partir de un número limitado de tipos y de gestos, tal como el aparente realismo de la novela picaresca o el de la comedia de la Restauración inglesa sigue aplicando y modificando figuras arquetípicas que aparecen siglos atrás. No existe un naturalismo neutral. El artista, no menos que el escritor, necesita un vocabulario antes de poder aventurarse a una «copia» de la realidad.

VI

TODO APUNTA a la conclusión de que la locución «el lenguaje del arte» es más que una metáfora vaga, de que incluso para describir en imágenes el mundo visible necesitamos un bien desarrollado sistema de esquemas. Tal conclusión tiende a chocar con la distinción tradicional, a menudo debatida en el siglo XVIII, entre las palabras del habla que son signos convencionales y la pintura que usa signos «naturales» para «insinuar» la realidad. Es una distinción plausible, pero ha originado ciertas dificultades. Si damos por supuesto, con esta tradición, que los signos naturales pueden simplemente copiarse de la realidad, la historia del arte se convierte en un completo rompecabezas. Desde finales del siglo XIX se ha ido viendo con claridad cada vez mayor que el arte primitivo y el arte de los niños usan un lenguaje de símbolos más que de «signos naturales». Para explicar este hecho se daba por sentado que tenía que haber una peculiar especie de arte basado

no en la visión sino en el conocimiento, un arte que opera con «imágenes conceptuales». El niño, se argumentaba, no mira los árboles; se contenta con el esquema «conceptual» de un árbol, que no corresponde a ninguna realidad ya que no incorpora las características de, pongamos, los álamos o las hayas, ni mucho menos de ningún árbol considerado individualmente. Este confiar en la construcción más que en la imitación se atribuía a la mentalidad peculiar de niños y primitivos, que viven encerrados en un mundo propio.

Pero al fin nos hemos apercibido de que la distinción es irreal. Gustaf Britsch y Rudolf Arnheimhan recalcado que no hay oposición entre el tosco mapa del mundo hecho por un niño y el más rico mapa ofrecido por las imágenes naturalistas. Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones ante el mundo más que en el mundo visible en sí, y precisamente porque todo arte es «conceptual», todas las representaciones se reconocen por su estilo.

Sin algún punto de partida, sin algún esquema inicial, nunca lograríamos aprovechar el flujo de la experiencia. Sin categorías, no sabríamos discernir nuestras impresiones. Paradójicamente, ha resultado que importa relativamente poco cuáles sean aquellas categorías primeras. Siempre las podemos reajustar según las necesidades. Y en realidad, si el esquema es vago y flexible, tal vaguedad inicial puede no ser ningún obstáculo sino una ayuda. Un sistema completamente fluido no serviría para su función: no podría registrar hechos ya que no tendría archivadores. Pero importa poco el arreglo inicial que demos al primer sistema de archivo.

El progreso en el aprendizaje, en el ajuste a través de ensayos y errores, puede compararse al juego de las «veinte preguntas», en el que identificamos un objeto por inclusión y exclusión siguiendo cualquier red de clases. El esquema inicial tradicional de «animal, vegetal o mineral» no es ciertamente científico ni muy prác-

tico, pero ordinariamente ya nos resulta bastante útil para enfocar los conceptos sometiéndolos a la prueba correctiva del «sí» o «no». El ejemplo de este juego de sociedad se ha popularizado en los últimos tiempos para ilustrar el proceso de articulación mediante el cual aprendemos a ajustarnos a la infinita complejidad de este mundo. Aunque toscamente, indica el modo en que no sólo los organismos, sino incluso las máquinas puede decirse que «aprenden» mediante el ensayo y el error. Los ingenieros, en su apasionante labor sobre lo que llaman servomecanismos, o sea las máquinas que se ajustan por sí mismas, han reconocido la importancia de cierta especie de «iniciativa» por parte de la máquina. El primer movimiento que haga tal máquina será, y debe ser necesariamente, un movimiento al azar, un disparo en la oscuridad. Siempre que pueda hacerse llegar al interior de la máquina una información sobre éxito o fracaso, sobre puntería o yerro, la máquina evitará progresivamente los gestos equivocados y repetirá los correctos. Uno de los investigadores que han abierto este campo ha descrito recientemente este ritmo de esquema y corrección en la máquina con una sugerente fórmula verbal: dice que todo aprendizaje es «una estratificación arboriforme de conjeturas sobre el mundo». Lo de arboriforme, podemos suponer, describe aquí la progresiva creación de clases y subclases según se las podría describir en una explicación diagramática de las «veinte preguntas».

Al parecer, nos hemos alejado bastante de la discusión sobre la representación. Pero lo cierto es que es perfectamente posible considerar un retrato como un esquema de una cabeza, modificado por los rasgos distintivos sobre los cuales deseamos comunicar información. La policía estadounidense emplea a veces a dibujantes para ayudar a los testigos a identificar delincuentes. Dibujan tal vez una cara imprecisa, un esquema al azar, y hacen que los testigos guíen su modificación de los rasgos seleccionados contestando meramente «sí» o «no» a varias alteraciones típi-

cas que se les sugiere, hasta que la cara queda suficientemente individualizada como para que sea provechosa una búsqueda en los archivos. Esta descripción del dibujo de retrato mediante un control remoto puede ser excesivamente rudimentaria, pero como parábola tal vez sirva a su fin. Nos recuerda que el punto de partida de una anotación visual no es el conocimiento sino la conjetura condicionada por la costumbre y la tradición.

¿Tenemos que inferir de ello que no existe nada a lo que se pueda llamar parecido objetivo? ¿Que no tiene sentido preguntarse, por ejemplo, si la vista de Derwentwater realizada por Chiang Yee es más o menos correcta que la litografía del siglo XIX en la que se aplicaron a la misma tarea las fórmulas del paisaje clásico? Es ésta una conclusión tentadora, y atractiva para quien enseña a apreciar el arte, ya que obliga al lego a reconocer hasta qué punto lo que llamamos «ver» está condicionado por los hábitos y las expectativas. Tanto más importante resulta, entonces, especificar hasta dónde llevaría este relativismo. Yo creo que se basa en la confusión entre imágenes, palabras y proposiciones que vimos surgir en cuanto que la verdad se imputaba a los cuadros y no a sus leyendas.

Si todo arte es conceptual, la cuestión resulta bastante simple. Porque los conceptos, como las pinturas, no pueden ser verdaderos ni falsos. Sólo pueden ser más o menos útiles para la formación de descripciones. Las palabras de una lengua, así como las fórmulas pictóricas, toman del flujo de los acontecimientos unos pocos signos indicadores que nos permiten orientar a los demás hablantes en ese juego de las «veinte preguntas» en que estamos metidos. Cuando las necesidades de los usuarios sean semejantes, los signos tenderán a corresponderse. Por lo común podemos encontrar términos equivalentes en inglés, francés, alemán y latín, y de ahí ha arraigado la idea de que los conceptos existen independientemente del lenguaje, como constituyentes de la «realidad». Pero la lengua inglesa planta un signo en la encrucijada

entre *clock*, «reloj de pared», y *watch*, «reloj de bolsillo o de pulsera», donde el alemán sólo tiene *Uhr*. La frase del manual de aprendizaje del alemán, *Meine Tante hat eine Uhr*, nos deja en la duda acerca de qué especie de reloj tiene la tía. Cualquiera de las dos traducciones puede ser errónea como descripción de un hecho. Y de paso, en sueco se abre otra encrucijada para distinguir entre tías que son «hermanas del padre», las que son «hermanas de la madre» y las que no son más que las tías corrientes y molientes. Si nos pusiéramos a jugar a nuestro juego en sueco tendríamos que preguntar más para saber toda la verdad sobre el dichoso reloj.

Este sencillo ejemplo destaca el hecho, sobre el que insistió recientemente Benjamin Lee Whorf, de que el lenguaje no pone nombre a cosas o conceptos preexistentes, sino que sirve más bien para articular el mundo de nuestra experiencia. Las imágenes del arte, cabe sospechar, hacen lo mismo. Pero estas diferencias entre estilos o lenguas no tienen por qué ser obstáculo para la obtención de respuestas y descripciones verídicas. Puede encararse el mundo desde diferentes puntos de vista, y sin embargo la información obtenida puede ser la misma.

Desde el punto de vista de la información, ciertamente no es nada difícil discutir la representación. Decir que un dibujo es una vista correcta de Tívoli no significa, naturalmente, que Tívoli es una red de líneas como alambres. Significa que quienes comprendan la notación no extraerán *ninguna información falsa* del dibujo, tanto si éste da el contorno en unas pocas líneas como si aísla «cada brizna de hierba» según querían hacer Richter y sus amigos. La representación completa pudiera ser la que dé sobre el paisaje tanta información correcta como la que obtendríamos si lo miráramos desde el mismo punto en que se situó el artista.

Los estilos, como las lenguas, difieren por la secuencia de la articulación y por el número de preguntas que le permiten al artista hacer; y la información que nos llega del mundo exterior es

tan compleja que ninguna pintura la incorporará jamás en su totalidad. Esto no se debe a la subjetividad de la visión, sino a su riqueza. Cuando el artista tiene que copiar un producto humano, puede naturalmente producir un facsímil que no se distinga del original. El falsificador de billetes de banco logra perfectamente borrar su personalidad y las limitaciones del estilo de su época.

Pero lo que nos importa es que el retrato correcto, como un mapa útil, sea un producto final de una larga travesía por esquemas y correcciones. No es una anotación fiel de una experiencia visual, sino la fiel construcción de un modelo de relaciones.

Ni la subjetividad de la visión ni el peso de las convenciones nos fuerzan a negar que tal modelo puede construirse con cierto grado deseado de exactitud. Lo decisivo aquí es evidentemente el término «deseado». La forma de una representación no puede separarse de su finalidad, ni de las demandas de la sociedad en la que gana adeptos su determinado lenguaje visual.

Segunda parte

FUNCIÓN Y FORMA

III

El poderío de Pigmalión

Érase una vez un hombre viejo llamado Nahokoboni. Estaba angustiado porque no tenía ninguna hija, ¿y quién iba a cuidar de él si no podía tener un yerno? Pero como era un médico brujo, se hizo una hija sacándola del tronco de un árbol [...].

De un cuento de los indígenas de la Guayana

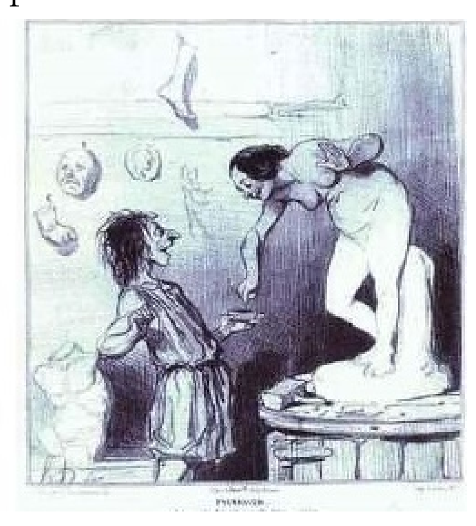
I

Desde el momento en que los filósofos griegos llamaron al arte una «imitación de la naturaleza», sus sucesores no han parado de ajetrearse afirmando, negando o cualificando dicha definición. Los dos primeros capítulos de este libro se han consagrado a lo mismo. Han intentado mostrar algunos de los límites que constriñen esta finalidad de perfecta «imitación», límites establecidos por la naturaleza del procedimiento de un lado, y de otro lado por la psicología del proceso artístico. Todo el mundo sabe que esta imitación ha dejado de interesar a los artistas de hoy. ¿Pero significa esto un cambio de dirección? ¿Tuvieron alguna vez razón los griegos, siquiera describiendo los fines de los artistas del pasado?

Su propia mitología les hubiera contado un cuento distinto. Porque en efecto se refiere a una anterior y más impresionante función del arte cuando el artista no aspiraba a obtener un «parecido» sino a rivalizar con la propia creación. El más famoso de aquellos mitos que cristalizan la creencia en el poderío del arte para crear, más que para retratar, es la historia de Pigmalión. Ovidio la convirtió en una novela erótica, pero incluso en su perfumada versión podemos sentir algo del escalofrío que alguna vez sintió el hombre ante las misteriosas capacidades del artista.

En Ovidio, Pigmalión es un escultor que quiere esculpir una mujer según su gusto y se enamora de la estatua que hace. Ruega a Venus que le dé una esposa modelada como aquella imagen, y la diosa transforma el frío marfil en un cuerpo viviente. Es un mito que ha cautivado naturalmente la imaginación de los artistas, el solemne y algo lacrimoso ensueño de Burne-Jones (ilustración 62) no menos que la irreverente burla de Daumier (ilustración 63). Sin la subterránea promesa de este mito, sin las secretas esperanzas y miedos que acompañan al acto de la creación, pudiera ser que no tuviéramos arte según lo conocemos. Uno de los más originales jóvenes pintores ingleses, Lucien Freud, escribía recientemente: «Un momento de felicidad completa no se da nunca en la creación de una obra de arte. La promesa se siente en el acto de la creación, pero desaparece cuando la obra se acerca a su término. Porque entonces el pintor se da cuenta de que no hace más que pintar un cuadro. Hasta entonces, casi se habrá atrevido a esperar que la pintura se pondría a vivir».





62. Burne-Jones, *Pigmalión*, 1878.
63. Daumier, *Pigmalión*, 1842; litografía.

«Sólo un cuadro», dice Lucien Freud. Es un motivo que encontramos por toda la historia del arte occidental. Vasari cuenta que Donatello, cuando trabajaba en su Zuccone (ilustración 66),

lo miró de pronto y se puso a amenazar a la piedra con una terrible maldición: «Habla, habla —*favella, favella che ti vegna il cacasangue!*». Y el mayor brujo de todos ellos, Leonardo Da Vinci, cantó el poder del artista para crear. En aquel himno de alabanza a la pintura, el *Paragone*, llama al pintor «Señor de toda suerte de gentes y de todas las cosas». «Si el pintor quiere ver bellezas para enamorarse de ellas, está en su mano producirlas, y si quiere ver cosas monstruosas que horrorizan o son necias o risibles o merecen compasión, él es su Señor y Dios» (ilustraciones 64 y 65).





64, 65. Leonardo da Vinci, *Cabezas grotescas*, h. 1495. *Leda*, h. 1509; pluma y tinta.





66. Donatello, *Zuccone*, 1423-1425, mármol.
67. Leonardo da Vinci (atribuido), *Baco*, h. 1508-1513.

Y de hecho, el poder del arte para excitar las pasiones es para él una garantía de su magia. A diferencia del poeta, el pintor puede sojuzgar las mentes de los hombres hasta que se enamoren de una pintura que no representa ninguna mujer real. «Me ocurrió una vez», continúa, «que hice un cuadro religioso y me lo compró uno que lo amaba tanto que quería quitar la representación sacra para poderla besar sin sospecha. Finalmente su conciencia prevaleció sobre sus suspiros y lujurias, pero tuvo que apartar la pintura de su casa». Si pensamos en una obra como el *San Juan* y su transformación en un *Baco* (ilustración 67), podemos aceptar la plausibilidad del relato de Leonardo.

Sin embargo Leonardo sabía, si alguna vez alguien lo ha sabido, que el deseo que el artista siente de crear, de engendrar una segunda realidad, encuentra límites inexorables en las restricciones de su medio. Me parece que podemos captar un eco de esa desilusión al haber creado sólo un cuadro, que encontramos en Lucien Freud, cuando leemos en las notas de Leonardo: «Los pintores caen a menudo en la desesperación [...] cuando ven que a las pinturas les falta el volumen y la vida que encontramos en los objetos vistos en un espejo [...] pero es imposible que una pintura tenga tanta rotundidad como una imagen en un espejo [...] excepto si miramos a ambas con un solo ojo».

Tal vez el pasaje traiciona la razón última de la profunda insatisfacción de Leonardo con su arte, de su repugnancia a alcanzar el fatal momento de la terminación de la obra: todo el conocimiento y la imaginación del artista no sirven de nada, sólo ha pintado un cuadro, y será plano. No nos sorprende que sus contemporáneos cuenten que en su vejez le molestaba pintar y le obsesionaba la matemática. Porque la matemática debía ayudarle a ser un verdadero creador. Hoy leemos que Leonardo concibió un proyecto de «máquina voladora», pero si leemos sus notas nunca encontraremos semejante expresión. Lo que él quiere hacer es un pájaro que vuele, y una vez más sentimos un tono exultante en la famosa profecía del maestro, que el pájaro *volará*. No voló. Y poco después encontramos a Leonardo alojado en el Vaticano —mientras Miguel Angel y Rafael creaban sus obras más celebres—, ocupado en pelearse con un alemán que fabricaba espejos y en pegar alas y una barba a un lagarto domesticado para asustar a sus visitantes. Hizo un dragón, pero no fue más que una coletilla de capricho a una vida prometeica. La pretensión de ser un creador, un hacedor de cosas, pasó del pintor al ingeniero, dejándole al artista sólo el ínfimo consuelo de ser un hacedor de sueños.

II

Esta fatídica distinción se remonta al momento mismo en que los griegos del siglo IV descubrieron y definieron por primera vez la «imitación de la naturaleza». Pocas discusiones sobre la filosofía de la representación han tenido más influencia que el portentoso pasaje de la *República* en que Platón introduce la comparación entre una pintura y la imagen en un espejo. Ha obsesionado desde entonces a toda la filosofía del arte. Para someter a nuevo examen su teoría de las ideas, Platón contrasta al pintor con el carpintero. El carpintero que hace una cama traduce en materia la idea o concepto de la cama. El pintor que representa en un cuadro la cama del carpintero sólo copia la apariencia de una cama particular. Está pues doblemente lejos de la idea. No tenemos por qué ocuparnos de las implicaciones metafísicas de la condena del arte por Platón. Es posible traducir su afirmación a una metodología que no utilice las ideas platónicas. Si telefoneamos a un carpintero para encargarle una cama, tiene que saber lo que significa la palabra o, por decirlo con alguna pedantería, qué muebles se subsumen bajo el concepto de «cama». El pintor que dibuja un interior no tiene por qué llenarse la cabeza con los nombres que la industria del mobiliario da a los objetos que allí se encuentran. No se ocupa de conceptos o de clases, sino de cosas particulares.

Precisamente porque este análisis parece tan plausible, tenemos que sondearlo cuidadosamente. (Se da realmente esta diferencia entre el carpintero que hace la cama y el pintor que la imita? Está claro que la diferencia no consiste en el media. Muchas camas son primero diseñadas y planeadas en papel antes de que se hagan. En este caso, Platón tendría que admitir al diseñador en su Estado Ideal, ya que también él imita la idea de la cama y no una realidad engañosa. Pero el ejemplo del ferrocarril pintado por Inness, en el capítulo precedente, nos ha mostrado que no podemos distinguir, en cada caso particular, si el diseño tiene que servir como instrucción o como imitación. Una serie de di-

bujos de camas, en un catálogo comercial, puede ser una promesa de que tales muebles pueden hacerse por encargo, o un anuncio de que ya están hechos; en un diccionario ilustrado de la lengua inglesa pueden ser un «signo icónico», un artificio para comunicar información sobre el sentido del término.

Cuanto más pensamos en la famosa distinción de Platón entre el hacer y el imitar, más se borran las fronteras. Platón habla del pintor que «pinta a la vez las riendas y el bocado». A diferencia del jinete y del que hace arneses, pensaba Platón, el pintor no necesita tener ningún conocimiento de tales cosas. Es un aserto dudoso, incluso en el caso de los pintores. Pero ¿qué diremos del escultor que encaja un bocado metálico real en su caballo de mármol, como han hecho muchos escultores? ¿O, si a eso vamos, del escultor que representa una figura acostada en una cama? ¿No es también él un hacedor?

¿Tiene que ser siempre cierto que la cama del escultor es una representación? Si con este término queremos decir que tiene que referirse a otra cosa, que es un signo, entonces esto dependerá sin ninguna duda del contexto. Póngase una cama real en el escaparate de una tienda, y ya está convertida en signo. Cierto es que si no debe tener otra función, puede escogerse una cama que en efecto no sirva para otra cosa. También puede hacerse una imitación en cartón. En otras palabras, se da una transición lisa y continua, dependiente de la función, entre lo que Platón llamaba «realidad» y lo que llamaba «apariencia». En la escena no menos que en el escaparate, podemos ver la cama real al lado de alusivas imitaciones de mobiliario pintadas en una bambalina. Cualquiera de ellas puede convertirse en signo si le pedimos información sobre el tipo de objeto que representa. Para una persona, pongamos por caso, el modelo de aeroplano puede ser interesante por su referencia; para el niño, será un juguete que funciona de verdad.

En el mundo del niño no se da una distinción clara entre la realidad y la apariencia. Puede usar las más inverosímiles herramientas para los más inverosímiles fines: un velador cabeza abajo como nave satélite, un orinal como casco de acero. En el contexto del juego, este último artefacto puede resultar muy adecuado a sus fines. No «representa» un casco, *es* una especie de casco improvisado, e incluso puede tener utilidad como tal. No hay división rígida entre el fantasma y la realidad, entre la verdad y la falsedad, o por lo menos no en los dominios en que los propósitos y los aetas humanos son dueños de sí mismos. Lo que llamamos «cultura» o «civilización» se basa en la capacidad del hombre para ser un hacedor, para inventar usos inesperados, y para crear sustitutivos artificiales.

A nosotros la palabra «artificial» nos parece inmensamente alejada del terreno del arte. Pero no siempre fue así. Las obras de ingeniosos artesanos, en el mito y en la historia, incluyen juguetes preciosos y máquinas intrigantes, pájaros cantores artificiales, y ángeles que soplaban en trompetas reales. Y cuando las gentes pasaron de la admiración del artificio a la adoración de la naturaleza, se llamó al «jardinero de paisaje» para que hiciera lagos artificiales, cascadas artificiales, e incluso montañas artificiales. Porque el mundo del hombre no es tan sólo un mundo de cosas; es un mundo de símbolos donde la distinción entre realidad y ficción es a su vez irreal. El dignatario que pone la primera piedra le da tres golpecitos con un martillo de plata. El martillo es real, pero ¿lo es el golpe? En esta crepuscular región de lo simbólico, no se hacen preguntas de esas, y por consiguiente no hace falta dar respuestas.

Cuando hacemos una estatua de nieve no sentimos, creo yo, que estamos construyendo un fantasma de hombre. Hacemos simplemente un hombre de nieve. No decimos: «¿Representamos un hombre que fuma?», sino: «¿Le ponemos una pipa?». Para el éxito de la operación, una pipa real puede ser tan buena o

incluso mejor que una pipa simbólica hecha con una rama. Sólo después podemos introducir la idea de referencia, de que el muñeco representa a alguien. Podemos convertirlo en un retrato o caricatura, o podemos descubrirle un parecido con alguien y elaborarlo. Pero sostengo que el hacer vendrá siempre antes del comparar, la creación antes de la referencia. Lo más probable es que dotaremos al hombre de nieve de un nombre propio, que lo llamaremos «Jimmie» o «Jeeves», y nos dará pena cuando empiece a fundirse y se disuelva.

¿Pero no seguimos comparando con algo cuando hacemos el hombre de nieve? ¿No modelamos por lo menos nuestra creación según la idea de un hombre, como el artesano de Platón que copiaba la idea de una cama? O, si rechazamos esta interpretación metafísica, ¿no imitamos la imagen de un hombre que tenemos en la cabeza? Es la respuesta tradicional, pero en el anterior capítulo hemos visto que no funciona del todo bien. En primer lugar, convierte a la imagen creada en réplica de algo que nunca ha visto nadie, del hombre de nieve que se dice transportábamos en la cabeza antes de encarnarlo. Y además tal preexistente hombre de nieve no existía. Lo que ocurre es más bien que nos sentimos tentados a manipular la nieve y a equilibrar formas hasta que reconocemos a un hombre. El montón de nieve nos proporciona el primer esquema, que corregimos hasta que satisface nuestra definición mínima. Un hombre simbólico, claro está, pero de todos modos un miembro de la especie hombre, subespecie hombre de nieve. Sostengo que lo que aprendemos al estudiar el simbolismo es precisamente que en nuestras mentes los límites de esas definiciones son elásticos.

Esto, una vez más, es lo que realmente se debate. Para Platón y los que le siguieron, las definiciones se hacían en los cielos. La idea del hombre, de la cama y del jarrón quedaba fijada para la eternidad, con contornos rígidos y leyes inmutables. La mayoría de los enredos en que se vieron envueltas la filosofía del arte y la

filosofía del simbolismo permiten rastrear su origen hasta aquel punto de partida, tan inspirador de veneración. Porque una vez aceptada la argumentación que afirma la existencia de rígidas clases de cosas, estamos obligados a describir su imagen como un fantasma. ¿Pero un fantasma de qué? ¿Cuál es la labor del artista cuando representa una montaña: copia una montaña particular, un miembro individual de la clase como hace el pintor topográfico, o, más altaneramente, copia acaso el esquema universal, la idea de una montaña?

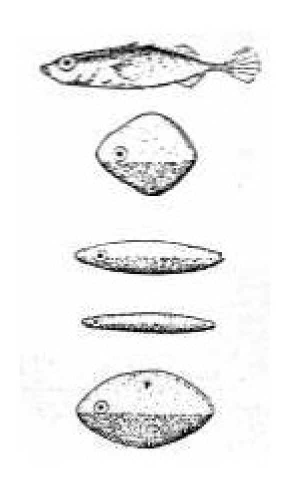
Sabemos que este dilema es irreal. Definir una montaña es cosa nuestra. Podemos ver una montaña en un hormiguero, o pedir a nuestro jardinero de paisaje que nos haga una. Podemos aceptar lo uno o lo otro de acuerdo con nuestro real gusto y capricho. Hay una falacia en la idea de que la realidad contiene rasgos tales como son las montañas y que, mirando a una montaña eras otra, aprendemos poco a poco a generalizar y a formar la idea abstracta de montañosidad. Hemos visto que tanto la filosofía como la psicología se han rebelado contra esta opinión ancestral. Ni en el pensamiento ni en la percepción aprendemos a generalizar. Aprendemos a particularizar, a articular, a hacer distinciones donde antes no teníamos más que una masa indiferenciada.

III

En ningún dominio, creo, se han hecho en los últimos decenios progresos tan espectaculares como en la investigación de los sistemas archivadores de que dispone la mente. El psicoanálisis nos ha mostrado un aspecto de aquellas razones de las cuales la razón no sabe nada, y el estudio del comportamiento animal nos ha enseñado otro.

En un capítulo precedente he recabado el apoyo de los polluelos recién nacidos que categorizan los matices de sus platos de comida, no según el color, sino según las relaciones de claridad.

Entre tanto, su madre, la gallina, estará sentada encima de un huevo de mármol poseída, debemos suponer, por la esperanza de Pigmalión, de que cobrará vida. Este tipo de conducta ha sido investigado en las gaviotas. Si nos llevamos un huevo del nido de la gaviota y lo dejamos cerca, lo recobrará. También recobrará otros objetos redondos —guijarros o patatas, si se parecen bastante al huevo en la forma y en el tacto—, pero no hará ningún caso de los objetos angulosos y blandos. Para la gaviota, la clase de los objetos ovoides es más ancha que nuestra clase de los huevos. Su sistema clasificador es demasiado ancho, lo que hace que los errores sean posibles, pero no probables en su estado silvestre. El científico opera sobre esta latitud de clasificación cuando quiere engañar a la gaviota. Él no es capaz de hacer huevos que correspondan a su propia definición, claro está, pero puede hacer huevos que correspondan a la definición de la gaviota, y estudiar las reacciones del ave ante la imagen o falsificación.



68.

En los últimos años, esta fabricación de imágenes o sustitutos se ha convertido en uno de los instrumentos de más rendimiento para el estudio del comportamiento animal. Siguiendo los apasionantes descubrimientos de Konrad Lorenz sobre la manera como los animales reaccionan ante ciertos estímulos innatos, el laboratorio del científico se ha transformado en taller de artista. En una serie famosa de experimentos, N. Tinbergen fabricó imitaciones de peces espinosos para estudiar las reacciones del pez macho (ilustración 68). El modelo naturalista no causa gran impresión a no ser que tenga rojo por debajo, pero la caricatura con mucho rojo provoca una reacción violenta. Incluso se dan casos en que los modelos causan una reacción mayor que el ser real:

provocan la llamada «entrega» en una forma más pura e identificable de lo que logran nunca las situaciones auténticas. Pero a veces también la vida tiene sus jugarretas, particularmente sobre animales en cautividad. Los peces espinosos de Tinbergen se engallaban en su acuario siempre que los camiones rojos de correos pasaban ante la ventana, porque para sus cerebros el rojo significa peligro y rivalidad.

Sobre la base de la teoría de la abstracción, nos veríamos obligados a decir que la gaviota sabe lo que las patatas tienen en común con los huevos, o que el pez espinoso generalizó tan extensamente, a partir del hecho de que los peces espinosos rojos son peligrosos, que concluyó que también deben de serlo los camiones rojos. No es que nadie haya sostenido nunca semejante opinión, pero hay que hacerla explícita si queremos combatir la idea de que la creación de un símbolo o imagen constituye una particular hazaña en el arden de la abstracción. Todo lo contrario. No podría producirse sino tendiéramos también nosotros a extender las clases de cosas más allá de sus agrupaciones racionales, si no reaccionáramos también nosotros ante imágenes mínimas.

Ahora bien, yo no creo que el misterio de Rafael se resuelva algún día a fuerza de estudiar a las gaviotas. Mis simpatías están de parte de quienes nos precaven contra especulaciones temerarias sobre las reacciones innatas en el hombre, tanto si las especulaciones salen de un racista como si son de Jung. La dignidad del hombre, como pensaba Pico della Mirandola, consiste precisamente en su proteica capacidad de cambia. No somas simples máquinas automáticas que eyectamos algo en cuanto nos introducen una moneda, porque, a diferencia del pez espinoso, tenemos lo que los psicoanalistas llaman un «yo» que contrasta la realidad y da forma a los impulsos del ella. Por esto podemos conservar el autodominio cuando medio cedemos a monedas falsas, a símbolos y sustitutos. Nuestra naturaleza gemela, equilibrada entre la animalidad y la racionalidad, encuentra expresión en

aquel gemelo mundo del simbolismo, con su voluntaria suspensión de la incredulidad.

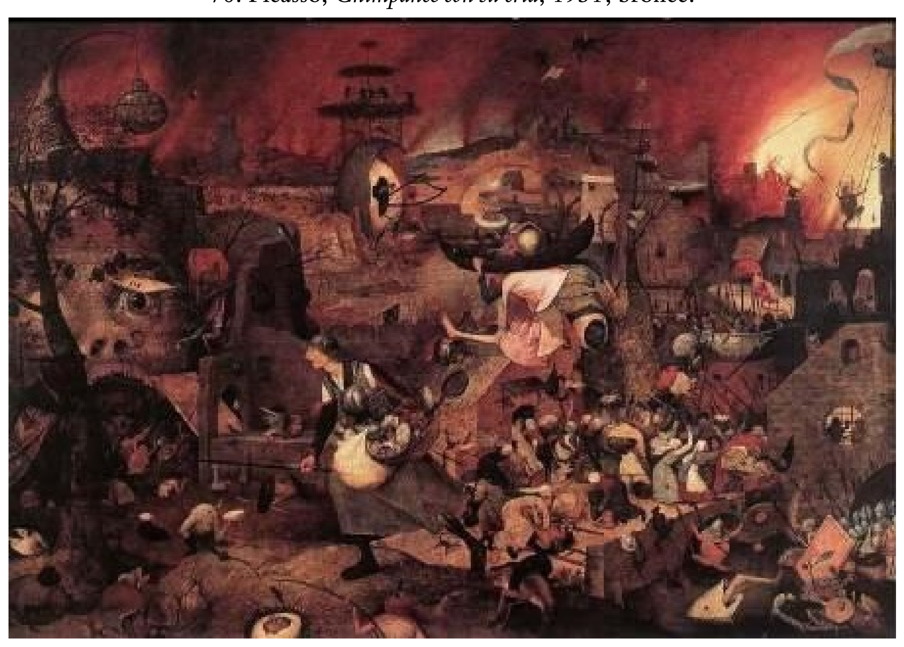
Un ejemplo debe bastar. Puede argüirse, y se ha argüido, que reaccionamos con particular vivacidad ante ciertas configuraciones de importancia biológica para nuestra supervivencia. Según esta argumentación, la identificación de la cara humana no es cosa del todo aprendida. Se basa en cierta suerte de disposición innata.

En cuanto algo remotamente parecido a una cara entra en nuestro campo de visión, nos ponemos en estado de alerta y reaccionamos. Todos conocemos la sensación, cuando la fiebre o la fatiga nos han desmadejado las reacciones, y que de pronto el dibujo del papel de la pared parece mirarnos o burlarse de nosotros con una mueca amenazadora. El humorista inglés Fougasse ha hecho un uso ingenioso de esta propensión nuestra de ver caras, en su exigencia de un mobiliario más funcional (ilustración 69). Objetivamente, esa silla no se parece gran cosa a ninguna fisonomía conocida, pero dada nuestra predisposición a adelantarnos al encuentro del diseño, el artista puede pensar que ha hecho una cara accidentalmente. Una audaz explotación de esa predisposición a ver caras en las cosas se encuentra en la *Dulle Griet* de Bruegel (ilustración 71). Aquí el edificio a la derecha, con su única ventana, se transforma en una cara devoradora, ayudado por la yuxtaposición con una imagen más realista de la boca del infierno. ¿Y no es cierto que el lenguaje y la metáfora atestiguan que la clase de cosas que subjetivamente cuajan alrededor de las ideas de ojos, boca o cara es mucho más vasta que el concepto del anatomista? Para nuestra emción, una ventana puede ser un ojo y un jarrón puede tener una boca; es la razón la que se empeña en señalar la diferencia entre la clase restringida de lo real y la más ancha clase de lo metafórico, la barrera entre imagen y realidad.





69. Fougasse, ilustración para un folleto.
70. Picasso, *Chimpancé con su cría*, 1951; bronce.



71. Bruegel, *Dulle Griet*, 1562.

También los faros de un coche pueden parecernos un par de ojos ardientes, e incluso podemos llamarlos así. El artista puede usar la semejanza para elaborar su magia de transformación. Pi-

casso lo hizo precisamente cuando creó su maravilloso chimpancé de bronce con su cría (ilustración 70). Tomó un coche de juguete, tal vez del cuarto de sus hijos, y lo convirtió en una cara de chimpancé. Fue capaz de mirar el capó y el parabrisas del coche como una cara, y este acto de nueva clasificación le inspiró a verificar el hallazgo. Aquí, como ocurre tan a menudo, el descubrimiento por el artista de una inesperada utilidad del coche ejerce sobre nosotros un doble efecto. No sólo le seguimos en cuanto a ver un determinado coche como una cara de chimpancé, sino que aprendemos en este proceso una nueva manera de articular el mundo, una nueva metáfora, y cuando estamos del humor adecuado podemos sentir de pronto que los coches que nos estorban el paso nos miran con la mueca simiesca que se debe a la clasificación de Picasso.

IV

He hablado de clasificación, pero en psicología es más frecuente etiquetar ese proceso como «proyección». Decimos que «proyectamos» la forma familiar de una cara en la configuración de un coche, tal como proyectamos imágenes familiares en las vagamente parecidas formas de las nubes. Es bien sabido que esa propensión de nuestra mente se usa en la psiquiatría moderna con fines diagnósticos. En el llamado test de Rorschach, unas manchas de tinta se presentan al sujeto para que las interprete (ilustración 72). Una misma mancha será interpretada como murciélago o como mariposa, por no hablar de otras incontables posibilidades que hallamos enumeradas en la vasta literatura acumulada sobre el método. El propio Rorschach destacó que no hay más que una diferencia de grado entre la percepción ordinaria, la clasificación de impresiones en la mente, y las interpretaciones debidas a la «proyección». Cuando tenemos conciencia del proceso clasificador decimos que «interpretamos», cuando no, decimos que «vemos». Desde este punto de vista, hay también una diferencia de grado más que de especie entre lo que llama-

mos una «representación» y lo que llamamos un «objeto natural». Para el primitivo el tronco de árbol o la peña que parece un animal puede convertirse en una suerte de animal.

La idea de que podemos hallar las raíces del arte en este mecanismo de proyección, en los sistemas archivadores de nuestra mente, no es de origen reciente. Se expresó por primera vez, hace más de quinientos años, en los escritos de Leon Battista Alberti. El pasaje es poco conocido porque no se encuentra en el famoso libro de Alberti sobre la pintura, sino en su tratadito sobre la escultura, *De statua*:



72. Mancha de tinta del test de Rorschach.

«Creo que las artes que aspiran a imitar las creaciones de la naturaleza se originaron del siguiente modo: en un tronco de árbol, un terrón de tierra, o en cualquier otra cosa, se descubrieron un día accidentalmente ciertos contornos que sólo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural. Fijándose en eso, los hombres examinaron si no sería posible, por adicción o sustracción, completar lo que todavía faltaba para un parecido perfecto. Así, ajustando y quitando contornos y planos según el modo requerido por el propio objeto, los hombres lograron lo que se proponían, y no sin placer. A partir de aquel día, la capacidad del hombre para crear imágenes fue creciendo hasta que supo formar cualquier parecido, incluso cuando no había en el material ningún contorno vago que le ayudara».

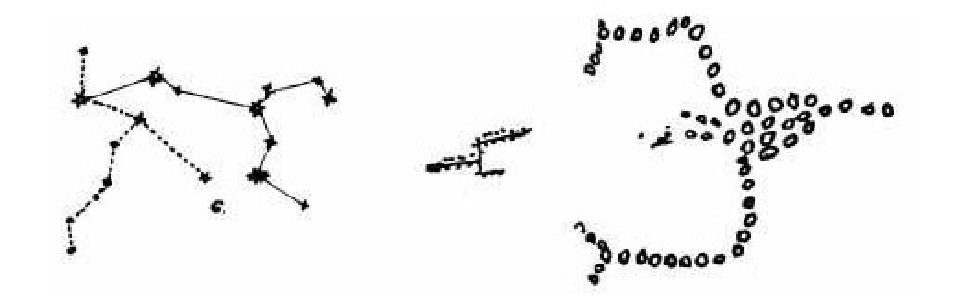
Hoy carecemos de la audacia de Alberti para especular sobre orígenes. Nadie estaba presente cuando «se hizo la primera imagen». Y sin embargo pienso que la teoría de Alberti sobre el papel de la proyección en los orígenes del arte merece tomarse en

serio. Existe un dominio por lo menos en el que podemos contrastar y confirmar la importancia que el descubrimiento de la semejanza accidental tiene para la mente del hombre primitivo: las imágenes que todos los pueblos proyectan en el cielo nocturno. No necesito extenderme sobre la magia que esos descubrimientos ejercen sobre la mente humana. Encontrar la imagen de un animal en el disperso esquema de puntos luminosos en el cielo equivalía a imaginarlo gobernando aquella parte del cielo y todas las criaturas que caían bajo su influencia. Sabemos que la más ligera semejanza bastaba para sugerir tales identificaciones. Las constelaciones han cambiado desde que, milenios atrás, fueron bautizadas por vez primera con los nombres del zodíaco. Pero en ningún momento puede haber sido fácil encontrar el carnero o el escorpión, el león o el toro. De hecho, sabemos que tribus diferentes proyectaron diferentes imágenes en este primer test de Rorschach. Y nada más instructivo que comparar las distintas interpretaciones dadas al mismo grupo de estrellas.

La constelación del zodíaco que los antiguos llamaron el León proporciona un buen ejemplo: si uno se pone a mirarla en la apropiada colocación mental, puede leer un león, o por lo menos un cuadrúpedo, en aquel grupo, trazando líneas que unan las principales estrellas (ilustración 73). Los indígenas de América del Sur lo toman de modo distinto. No ven un león de lado, porque desdeñan lo que nosotros llamaríamos la cola y las patas traseras del animal, y con el resto hacen una langosta mirada desde arriba. Hace unos cincuenta años, el etnólogo Koch-Grünberg tuvo la buena idea de pedir a expertos cazadores indígenas que le dibujaran el cielo estrellado. Uno de ellos produjo una versión enumerando las principales constelaciones en forma esquemática, y su langosta se reconoce fácilmente (ilustración 74). Un indígena de otra tribu demostró más imaginación y menos atención a la posición real de las estrellas (ilustración 75); su langosta es una criatura todavía más convincente, lo cual indica con

cuánta actividad proyectó en la constelación la imagen del animal que conocía.

Si meditamos sobre la fascinación que esas imágenes celestes ejercen todavía sobre la imaginación del hombre occidental, nos sentiremos tal vez más dispuestos a tomar en serio la sugestión de Alberti, de que la proyección fue una de las raíces del arte. Porque en estado de tensión, el hombre primitivo debió de sentirse tan inclinado como nosotros a proyectar sus miedos y sus esperanzas en cualquier forma que remotamente permitiera tal identificación. No sólo el cielo nocturno, sino cualquier cosa no clasificable de otro modo, pudo ofrecer tales formas. Yo por lo menos no veo razón para no extender nuestro cuento del «ocurrió así» a las formaciones rocosas extrañas y a las grietas y vetas en los muros de las cavernas. ¿No pudiera ser que los toros y los caballos los «descubriera» primero el hombre en aquellas misteriosas residencias, antes de que los fijara e hiciera invisibles para los demás mediante tierra coloreada?

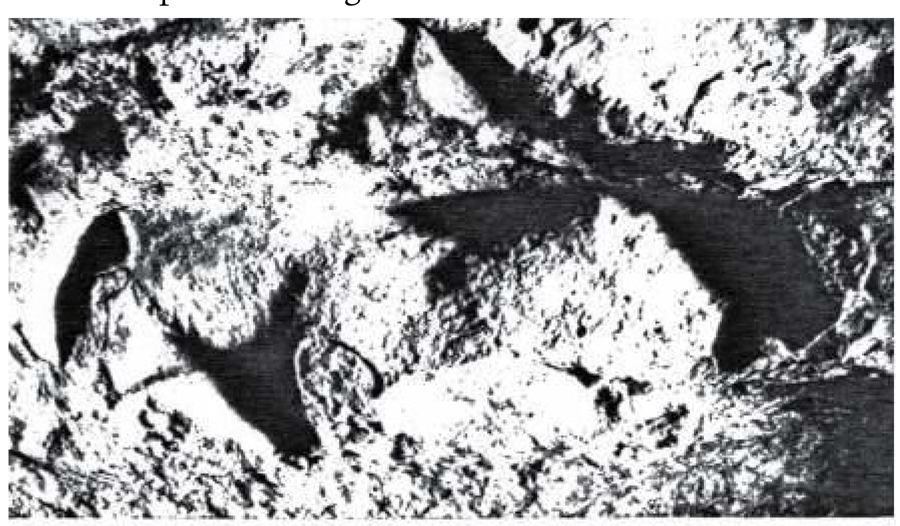


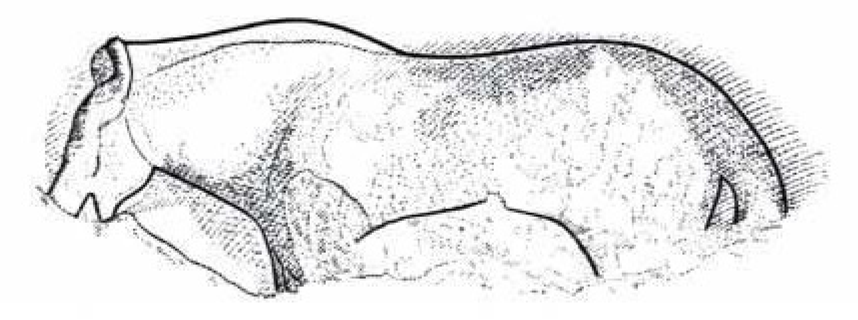
73. Constelación del León.
74. Sus representaciones: de un miriti-tapuyo.
75. De un kobéua.

Cierto es que las famosas copias a la acuarela del abate Breuil, tan a menudo usadas como ilustraciones, no parecen dar plausibilidad a tal explicación. Pero es que la finalidad de dichas copias era precisamente el aislar la silueta pintada de la superficie pétrea. Cómo era esta superficie en la época glacial, hasta que pun-

to la cubría el musgo o la manchaba el agua, no lo sabremos nunca. Tal vez la fotografía de un caballo esculpido de Cap Blanc (ilustración 76) da una idea mejor del modo como esas formas de creación humana surgieron de la roca irregular. Desde luego, ciertas pinturas prehistóricas, como las famosas obras maestras de Lascaux, parecen tan dominadas y deliberadas que no pueden ser resultado de accidente o proyección. Pero tales obras no se sitúan ciertamente en los principios del arte de las cavernas. Tuvieron que precederlas milenios de creación de imágenes. Es importante el tener presente tal posibilidad, porque el arte naturalista de las cavernas se utiliza a menudo como argumento contra la opinión de que la imitación de las apariencias es un logro complejo y tardío, resultado de la tradición y del adiestramiento. Así, el arte de las cavernas y su pariente, el arte de los bosquimanos, han suscitado especulaciones de largo alcance sobre la conformación psicológica de aquellos cazadores primitivos y su inquietante capacidad de visualización, su supuesta aprehensión del mundo visible no dañado por la intervención de la lógica y los desastres del razonamiento analítico. Pero esas ideas evolucionistas, que tan plausibles parecían en el siglo XIX, se baten en retirada en todas partes. En tales cuestiones, la mejor hipótesis de trabajo es el postulado de que no hay gran diferencia biológica o psicológica entre nuestros antepasados de las cavernas y nosotros. No veo ninguna razón, por tanto, para creer que aquellos artistas primitivos estaban exentos del ritmo de esquema y corrección. Una vez descubierta la forma animal en una peña, como el indio descubrió la langosta en las estrellas, tuvo que ser fácil transferirla y ajustarla hasta que la tribu, o la casta de brujos-médicos practicantes de algún ritual mágico, adquiriera una habilidad especializada para la creación de tales imágenes. En este respecto, el arte rupestre que conocemos puede que sea cualquier cosa menos primitivo. Posiblemente es un estilo ya muy desarrollado. Y sin embargo, la prioridad de la proyección

pudo seguir determinando el carácter del estilo. A menudo hemos visto en que grado el punto de partida del artista determina el producto final. El esquema sobre el que se basa una representación seguirá transparentándose a través de la elaboración última. Sería tentador suponer que el rasgo más notorio del arte de las cavernas, su falta de rigidez geométrica, puede relacionarse así con sus distantes raíces en formas indeterminadas descubiertas y elaboradas por sucesivas generaciones.





76. Caballo prehistórico, Cap Blanc, cerca de les Eyzies (Dordoña).

Tal vez sus condiciones de vida estimulaban a los cazadores primitivos a buscar formas animales en cuevas sagradas, más que a hacer animales; a examinar las vagas formas de manchas y sombras en busca de la revelación de un bisonte, tal como el cazador tiene que recorrer con la mirada las llanuras, al acecho del

perfil de la esperada presa. Eran hombres más adiestrados a encontrar que a hacer. La construcción de imágenes mínimas, del tipo de las herramientas, es posible que en gran medida quedara fuera de la experiencia de aquellos tempranos artistas. El esquema geométrico requiere algo de la habilidad ingenieril del constructor, y puede ser que esta habilidad y su hábito se desarrollaran de acuerdo con las necesidades de comunidades sedentarias. Tales especulaciones, en todo caso, tienden a coincidir con la creencia general de que el rígido estilo del arte neolítico coincidió con el desarrollo de la agricultura y de la tecnología. Había ciertas ventajas en la construcción de imágenes básicas, que puede haber hecho recomendables los nuevas métodos a aquellas culturas. Sólo la construcción de formas básicas ofrece la posibilidad de un control estricto, la seguridad de lo que puede repetirse, que tal vez el arte de las cavernas no alcanzara nunca.

V

TODO LO QUE SABEMOS de los comienzos de la construcción de imágenes confirma la conexión entre descubrir y hacer. Excavaciones recientes en Jericó han sacado a la luz una serie de imágenes, de hace unos siete mil años, que son seguramente los primeros retratos conocidos (ilustración 77). Ejemplifican la leyenda de Pigmalión, invertida. En el mito una estatua cobró vida, mientras que en estas prácticas primitivas es el hombre viviente el que se convierte en imagen una vez muerto. El cráneo se utilizaba como armazón para el modelado. El artesano recubría el cráneo con tierra, para representar la carne desaparecida. La cabeza se ha transformado, como en la canción de Shakespeare, en «algo rico y extraño», pero sigue siendo la cabeza del muerto. Como también los ojos se pudren, el artista tenía que dotar al cráneo de ojos, y los encontró en la forma de conchas de cauri. Sabemos que en otros con textos esas conchas se usan como símbolos sexuales, augurando fecundidad. La diferencia entre la simbolización y la representación está en el uso, en el contexto, en la me-

táfora. En ambos casos, las semejanzas ofrecen un punto de partida para lo que he descrito con un tanto de pedantería como «extensión de una clase». Aquí la clase de los objetos parecidos a ojos puede ocupar el lugar de los ojos porque, una vez colocados en su posición en el cráneo, de pronto «nos miran».

La representación, por tanto, no es una replica. No necesita parecerse al motivo. El artesano de Jericó no pensaba que los ojos no se distinguen de las valvas de un gasterópodo, ni Picasso confunde a los chimpancés con los automóviles, pero en ciertos contextos una cosa puede representar a la otra. Pertenecen a la misma clase porque descargan una reacción similar.



77. Cráneo modelado procedente de Jericó, h. 5000 a. C.

Cuanto más retrocedemos en la historia, más importante parece ser este principio. El criterio de valor de una imagen no es su parecido con el modelo, sino su eficacia dentro de un contexto de acción. Puede dársele parecido si se cree que esto contribuye a su potencia, pero en otros contextos puede bastar el más rudimentario esquema, mientras conserve la naturaleza eficaz del prototipo. Tiene que actuar tan bien como el objeto real, o mejor.

Un cuento, macabro pero característico, que cuentan los esquimales de Nunivak, en Alaska, ilustra la cuestión:

«Erase una vez un hombre cuya abuela era una maga muy poderosa. El hombre siempre pasaba apuros con su kayak, que se volcaba, y por eso cuando se le murió la abuela pensó que los

poderes mágicos que ella tenía le servirían para estabilizar el kayak. La despellejó y clavó la piel, con los brazos y las piernas sueltos, en el fondo del bote, y así fue que nunca volvió a volcar. Pero lo malo era que el pellejo se pudría y desgarraba, y entonces el piadoso nieto lo cambió por una imagen que resultó tener el mismo efecto. Y por eso todavía los kayaks de nuestras regiones van adornados con imágenes que les guardan el equilibrio».

Una vez más, como en el caso de los cráneos de Jericó, encontramos la inquietante transición desde la vida a la imagen o sustituto. Lo que importa en la imagen es que conserve y repita los rasgos de la bruja que ocasionaron la magia.

El sustituto puede muy bien ser una runa mágica en vez de una imagen naturalista. Un par de ojos esquemáticos puede servir para alejar a los malos espíritus, la indicación de una garra puede proteger las paras de una cama o una silla. Y en el caso de la precisión, cuasi «instrumental» del «arte primitivo» se acompaña a menudo de una reducción de la imagen a los elementos esenciales. Es tentador el considerar esta tendencia a la abreviatura como consecuencia de la fe en el «poderío de Pigmalión». Porque si representar es crear, tienen que establecerse salvaguardias contra este poder que muy bien pudiera desmandarse. Ernst Kris y Otto Kurz escribieron un libro fascinador sobre las leyendas referentes al arte y a los artistas que sugieren que tales miedos pueden hacerse en efecto muy reales. Por todo el mundo se encuentran historias de imágenes a las que hubo que encadenar para que no pudieran moverse y de artistas a los que hubo que impedir el dar los últimos toques a sus pinturas, para que éstas no cobraran vida.

Sabemos de tensiones similares causadas por la fe en la potencia de los símbolos en los dominios del lenguaje y de la escritura. No se deben pronunciar ciertas palabras porque pudieran arrojar un conjuro, y no hay que escribir los nombres santos en los textos porque son demasiado sagrados y poderosos para confiarlos

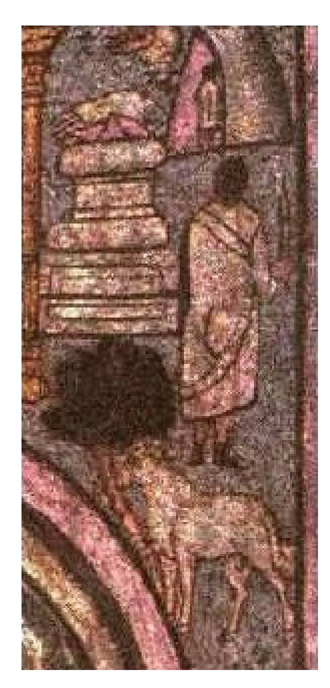
al papel. Un paralelo a tal práctica, por lo menos, se remonta hasta el alba de la civilización. En las inscripciones jeroglíficas de las pirámides, se evitan o «abrevian» todos los signos formados con imágenes de animales nocivos: se deja al escorpión sin su peligrosa cola, se corta al león en dos mitades. En este contexto no cabe duda de que la imagen era mirada como más que un signo; no poner escorpiones en las tumbas, no sea que dañen al muerto.



78. *Prisioneros de Seti I*, h. 1300 a. C.; relieve.

Cuando hablamos de imágenes «estilizadas» tendríamos que tener siempre presente la posibilidad de que la fe en la creación tendría el efecto negativo de los temores y las precauciones, limitando la libertad del artista. El arte egipcio proporciona una vez más el ejemplo más famoso pero también el más difícil; sus reglas de representación esquemática, la familiar figura de perfil, no puede explicarse sólo por el predominio del estereotipo. A los prisioneros extranjeros, a los enemigos muertos en el campo de batalla y a las muchachas esclavas se los representaba a veces *de cara* (ilustración 78), como si ciertos tabús no se aplicaran a tan bajas criaturas.

En este caso tenemos que lanzarnos a la especulación, pero existe una tradición en la que están bien documentadas las coerciones selectivas impuestas por la prohibición religiosa: es la tradición del judaísmo. Se ha sostenido que la proscripción de las



79. *El sacrificio de Isaac*, pintura mural de la sinagoga de Dura-Europos, siglo III.

«imágenes grabadas» en el Antigua Testamento no resultaba sólo del miedo a la idolatría, sino del más universal miedo a competir con las prerrogativas del creador. Los comentarios rabínicos permiten los anillos de sella en vaciado porque la forma en negativo no es una imagen en el sentido prohibido, y se dice que en Polonia ciertos hogares judíos permiten incluso estatuillas a condición de que no estén completas: que por ejemplo falte un dedo. Ciertos manuscritos medievales presentan figuras sin caras, y se ha sugerido que el primer artista que trabajó en la sinagoga de Dura-Europos en el siglo III obedeció a escrúpulos semejantes en su representación del sacrificio de Isaac (ilustración 79). Abundan los testimonios de temores similares en tradiciones próximas. La Iglesia oriental, que llegó a admitir las imágenes sacras, estableció una distinción entre la escultura de bulto, demasiado real para permitirla, y los iconos pintados. El criterio era si se podía agarrar a la imagen por la nariz. Pero incluso la imagen pintada tiene un registro restringido. En Bizancio y en Etiopía, figuras malvadas como la de Judas no se representan nunca mirando afuera del cuadro, por miedo a que su mal de ojo dañe al contemplador.

¿Pero no sentimos todos que ciertos retratos nos miran? Todos hemos conocido al guía de una galería o de un castillo, demostrando a impresionados visitantes que los ojos de un cuadro les seguirán adonde vaya. Tanto si les gusta como si no, los visitantes dotan al cuadro de una vida propia. La propaganda política y comercial ha explotado esta reacción para reforzar nuestra

tendencia natural a dotar a una imagen de «presencia»; el famoso cartel de reclutamiento hecho en 1914 por Alfred Leete daba a cada transeúnte la impresión de que lord Kirchener en persona lo interpelaba (ilustración 80).



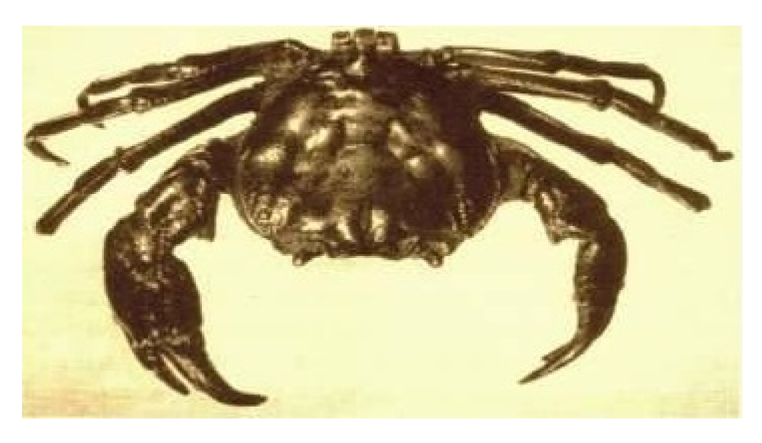
80. Alfred Leete, cartel de reclutamiento, 1914.

¿Es eso una creencia mágica? ¿Pensamos realmente que la imagen en la pared cobra vida? La pregunta no admite una respuesta neta, como no la admite ninguna de esas preguntas referidas al simbolismo. «Hoy nos damos cuenta mejor que antes», dijo Edwyn Bevan en su libro *Holy Images*, «de que la mente del hombre funciona en varios niveles, y que, por debajo de una teoría intelectual articulada, puede subsistir una creencia incompatible con aquella teoría, estrechamente conexa con inconfesados sentimientos y deseos».

Tal vez la lección psicológica más importante para el historiador es esta de la multiplicidad de estratos, la coexistencia pacifi-

ca, en el interior de un hombre, de actitudes incompatibles. No ha existido una fase primitiva de la humanidad en la que todo fuera magia; nunca se produjo una evolución que borrara las frases anteriores. Lo que ocurre siempre es que instituciones y situaciones distintas favorecen y engendran diferentes enfoques, a los que tanto el artista como su público aprenden a acomodarse. Pero por debajo de estas nuevas actitudes, o colocaciones mentales, las antiguas sobreviven y salen a la superficie en broma o en serio.

Me acuerdo de una vez que visite una de las residencias de la reina Victoria, Osborne en la isla de Wight, que es todavía el principal monumento de aquel increíble gusto que a los de mi generación nos parece más remota e inexplicable que los gustos de las culturas primitivas. Entre las obras expuestas ocupaba un lugar prominente una escultura en mármol, de tamaño natural, de un gran perro muy peludo: un retrato de «Noble», el perro favorito de la reina. El retrato debe de ser tan fiel como sin duda lo era el perro: salvo por la falta de color, podría parecer el animal embalsamado. No sé qué impulso me hizo preguntar a la guía: «¿Puedo tocarlo?». Ella me contestó: «Es curioso que usted también lo pregunte; todos los visitantes que pasan lo tocan; tenemos que lavarlo cada semana». Ahora bien, yo no creo que los visitantes de Osborne, incluyéndome a mí, estén particularmente inclinados a las creencias mágicas. No pensábamos que la imagen fuera real. Pero si no lo hubiéramos pensado en algún rincocito de la mente, no habríamos reaccionado de aquel modo: el tocar el perro puede componerse de ironía, de malicia, de un oculto deseo de cerciorarnos de que al fin y al cabo el perro era de mármol.



81. Riccio, *Caja en forma de cangrejo*, principios del siglo XVI, bronce.

Cuando ponemos en nuestros museos la inscripción «Se prohíbe tocar las obras expuestas» —acordándonos de Noble—, no sólo tomamos una precaución muy necesaria para la conservación de las obras de arte; podríamos sostener con Andre Malraux que el museo transforma las imágenes en arte al establecer una nueva categoría, un nuevo principio de clasificación que origina una colocación mental distinta. Tomemos cualquier objeto de un museo, por ejemplo la *Caja en forma de cangrejo* de Riccio, que está en la colección Kress (ilustración 81). Si la tuviera en mi mano, o mejor encima de mi mesa, podría muy bien sentirme tentado a jugar con ella, a hurgarla con la pluma, o a advertir a un niño (contrariamente a toda psicología) que no toque los papeles de la mesa porque si lo hace el cangrejo le morderá. ¿Y quién sabe si sus pinchantes piernas y pinzas no se hicieron para esconder y proteger el contenido de la caja contra dedos osados? Dicho brevemente, encima de la mesa este objeto pertenecería a la especie cangrejo, subespecie cangrejo de bronce. Al contemplarlo en su vitrina, mi reacción es diferente. Pienso en ciertas tendencias del realismo renacentista que llevan a Palissy y su *style rustique*. El objeto pertenece a la especie bronces del Renacimiento, subespecie bronces representando cangrejos. No es de extrañar que nuestros artistas se rebelen contra esta desvitalización de la imagen y que, tanto más desesperadamente, echen de menos el

perdido secreto del poderío de Prometeo. Y sin embargo es posible que hiciéramos un muy buen negocio cuando trocamos la arcaica magia de la creación de imágenes por la magia más sutil a la que llamamos «arte». Porque sin esta nueva categoría de las «obras de arte», la creación de imágenes seguiría obstaculizada por los tabús. Sólo en el reino de los sueños ha conocido el artista una plena libertad para crear. Creo que la diferencia queda bien resumida en una anécdota que cuentan de Matisse. Cuando una señora que visitaba su taller le dijo: «Me parece que esta mujer tiene un brazo demasiado largo», el artista repuso cortésmente: «Señora, se equivoca usted: esto no es una mujer, es un cuadro».

IV

Reflexiones sobre la revolución griega

Nuestros escultores dicen que si Dédalo naciera hoy e hiciera obras como las que le dieron fama, todo el mundo se reiría de él.

Platón, *Hipias mayor*

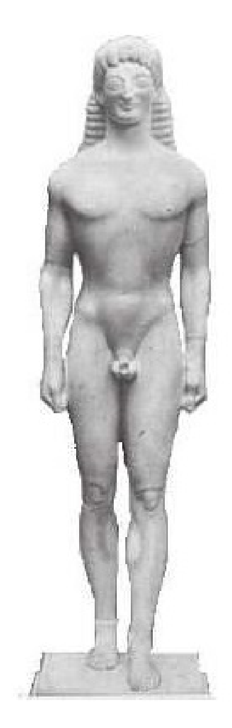
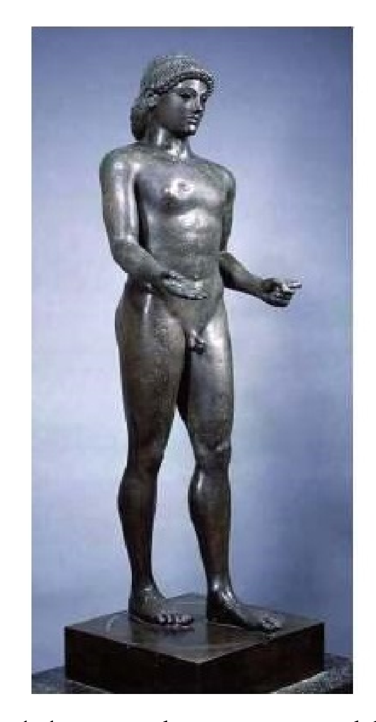
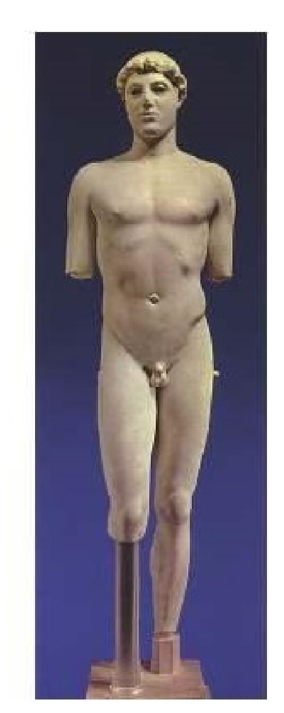
I

Si tuviera que condensar el capítulo precedente en una fórmula breve, diría que «el hacer viene antes del igualar». Antes de que el artista soñara siquiera en igualar las visiones del mundo sensible, quería crear cosas con existencia propia. Y ella no es sólo verdad de algún mítico pasado. Porque en cierto modo nuestra fórmula coincide con los resultados del capítulo precedente, según los cuales el propio proceso de igualar procede a través de los estadios de «esquema y corrección». Todo artista tiene que conocer y construir un esquema antes de poder ajustarlo a las necesidades del retrato.

Vimos que Platón objetó contra el cambio. Lo que el artista puede igualar o imitar, recordó a sus contemporáneos, es sólo «apariencia»; su mundo es el de la ilusión, el de los espejos que engañan a la mirada. Si fuera un hacedor, como el carpintero, el amante de la verdad podría tolerarle. Pero en cuanto que es un imitador de ese deslizante mundo de los sentidos, nos aleja de la verdad y se le debe expulsar del estado.

La misma violencia con que Platón denuncia ese engaño nos recuerda el importantísimo hecho de que cuando él escribía la mimesis era una invención reciente. Muchos críticos actuales comparten la repugnancia del filósofo, por una razón o por otra, pero incluso ellos reconocerían que en toda la historia del arte se encuentran pocos espectáculos más apasionantes que el gran des-

pertar de la cultura y la pintura griegas entre el siglo VI y los años de juventud de Platón, hacia el fin del siglo V. Las fases del dramático episodio han sido narradas muchas veces en términos como los del cuento de la Bella Durmiente, cuando el beso del príncipe disipa el maleficio de mil años y toda la corte empieza a moverse, libre de la rigidez de aquel sueño artificial. Se nos muestra cómo las figuras rígidas y heladas que llamamos Apolinos, o *kouroi* (ilustración 82), adelantan primero un pie, cómo luego flexionan los brazos (ilustración 83), cómo su sonrisa de máscara se suaviza, y cómo, en los tiempos de las guerras médicas, la simetría de su tensa actitud queda al fin rota cuando los cuerpos giran un poco, y la vida parece penetrar en el mármol (ilustración 84). Las refinadas figuras de doncellas, las *korai*, vienen a confirmar el relato. Y finalmente está la historia de la pintura griega, según la podemos seguir en la alfarería pintada, que refiere el descubrimiento del escorzo y la conquista del espacio en el siglo V, y la de la luz en el IV. Todo el proceso parece tan lógico e inevitable que resulta fácil ordenar los varios tipos de figuras de modo que se vea su gradual aproximación a la vida. Es cierto que al formar tales secuencias los arqueólogos clásicos no siempre han esquivado el peligro de una argumentación circular. A lo más rígido se le llama «temprano», y a lo más natural se le pone fecha más tardía. No son muchos los monumentos de ese período crucial que pueden fecharse con pruebas independientes. Pero incluso si nuestra lectura de la historia del arte griego la presenta con algún exceso de nitidez ordenada, las líneas esenciales de aquel asombroso desarrollo se han establecido más allá de toda duda.

82. *Apolo de Tenea*, siglo VI a. C.; mármol de Paros.
83. *Apolo de Piombino*, h. 500 a. C.; bronce.
84. *El joven de Critias*, h. 480 a. C.; mármol de Paros.

Tal desarrollo ilustra a la perfección nuestras fórmulas de esquema y corrección, de hacer antes de igualar. Yes de hecho en este dominio que Emanuel Loewy, al iniciarse nuestro siglo, formó por primera vez sus teorías sobre la imitación de la naturaleza en el arte griego, destacando la prioridad de los modos conceptuales y su gradual ajuste a las apariencias natural es. El arte arcaico parte del esquema, la figura frontal simétrica concebida para un solo aspecto, y la conquista del naturalismo puede describirse como la gradual acumulación de correcciones debidas a la observación de la realidad.

Como descripción de lo ocurrido, la exposición de Loewy me parece no superada todavía. Pero en sí misma no explica gran cosa. ¿Por qué ocurrió que aquel proceso se iniciara en una época relativamente tan tardía de la historia humana? A este respecto, nuestra perspectiva ha cambiado mucho. Para los griegos el pe-

ríodo arcaico representaba la aurora de la historia, y la erudición clásica no siempre ha sabido desprenderse de semejante concepción heredada. Desde aquel punto de vista parecía perfectamente natural que el despertar del arte desgajándose de los modos primitivos coincidiera con el progreso de todas las demás actividades que, para el humanista, constituyen la civilización: el desarrollo de la filosofía, de la ciencia, y de la poesía dramática.

Se necesitaba la expansión de nuestro horizonte histórico, y el creciente interés por el arte de otras civilizaciones, para obligarnos a apreciar de verdad lo que se ha llamado con justicia el «milagro griego», el carácter único del arte griego. Y precisamente fue un egiptólogo, Heinrich Schäfer, quien extendió los hallazgos de Loewye e hizo resaltar el logro griego mediante su análisis de las maneras con que los egipcios traducían el mundo visible. Schäfer recalcó que las «correcciones» introducidas por el artista griego con el fin de «igualar» las apariencias son únicas en la historia del arte. Lejos de ser un proceder natural, son la gran excepción. Lo que es normal para hombre y niño a través del planeta es el recurso a los esquemas, en el llamado «arte conceptual». Lo que requiere una explicación es la súbita desviación de este hábito, que se propagó desde Grecia a otras partes del mundo.

II

Los historiadores hemos aprendido a usar con cautela el término de «explicación». El científico puede verificar sus explicaciones mediante una variación sistemática de las condiciones del experimento, pero el historiador no lo puede evidentemente. Sin embargo, esto no debe impedirle rechazar explicaciones espúreas, tales como «la evolución de la humanidad» o «el espíritu de los griegos», ni buscar condiciones que en cambio hagan inteligible la adopción de uno u otro modo de expresar la naturaleza. Precisamente porque la humanidad no puede haber cambiado apenas en el período que nos separa de los griegos arcaicos,

tenemos perfecto derecho a esperar que aquellas condiciones serán todavía inteligibles, si nos planteamos la simple cuestión de cómo la función de una imagen puede influir sobre su forma.

En cuanto enfocamos el arte pregriego desde este punto de vista, la comparación usual entre los modos conceptuales del arte de los niños y los del antiguo Oriente nos deja en la estacada. Considerando la función, el arte de los niños de nuestra época es el más impuro de los ejemplos. Los motivos y fines por los que los niños dibujan son muy variados. Creen en nuestro mundo, donde la imagen ha asumido ya sus múltiples funciones: retratar, ilustrar, decorar, seducir, expresar emoción. Nuestros niños conocen libros ilustrados y revistas, el cine y la televisión, y las pinturas que hacen reflejan esta experiencia de muchas maneras que el psicólogo infantil no percibe. En un «test de mosaico» se dio una nota alta a un niño que usó sus formas geométricas para representar a un zorro, visto desde atrás, al acecho de algo que tenía enfrente. No cabe duda de que la solución era ingeniosa y la nota bien merecida, pero es de lo más inverosímil que aquel niño viera jamás un zorro en tal posición. Debió de haber estado mirando libros ilustrados, y uno de ellos pudo ofrecerle un esquema acabado y adecuado para la adaptación al medio del mosaico. Los niños hacen tales pinturas por divertirse, por exhibirse, o porque sus madres no les dejan armar ruido. Continuamente, absorben y adaptan los criterios y esquemas del mundo de los mayores, aunque no todos ellos dispongan de teorías tan elaboradas como cierto hijo de un filósofo alemán, que cuando tenía cuatro años contestaba a preguntas sobre sus dibujos: «¿Qué es esto?». «Un barco». «¿Y este garabato?». «Esto es arte». La aprobación que los mayores otorgan a esa «actividad creadora» convence pronto al niño de que es más prudente tener malicia sobre el papel que en la vida real. Pero la misma idea de esta licencia presupone la creencia de que el arte es una especie de consuelo de tontos, de país de Jauja, un reino de fantasmas donde damos

suelta a los sueños, o sea la creencia contra la que Platón levantaba su protesta.

Quienes deseen estudiar la relación entre forma y función en un contexto contemporáneo harán bien dejando en paz el arte de los niños y fijándose en la rígida convención de los juegos. Porque en éstos la finalidad de la imagen o símbolo impone estrictos límites a la fantasía del diseñador. Dicha finalidad pide una cosa ante todo: distinciones claras. No importa si los cuadrados del tablero de ajedrez son blancos y negros o rojos y verdes, mientras se distingan. Y lo mismo ocurre con los colores de las piezas de los adversarios. Hasta qué punto habrá que articular mediante rasgos distintivos las piezas mismas, dependerá de las reglas del juego. En el de damas, donde cada jugador necesita sólo dos categorías de piezas, hacemos una dama simplemente poniendo una pieza encima de otra. En el ajedrez tenemos que distinguir más categorías; ningún diseñador de piezas de ajedrez, sin embargo, se preocupará de la apariencia de las torres y los caballos reales, de los reyes y de las reinas, sino sólo de formar claros rasgos distintivos que hagan a unas piezas diferentes de las otras. Mientras se respeten tales distinciones, puede dejar volar la fantasía como le plazca. He escogido este ejemplo de los juegos, un poco traído por los pelos, porque nos permite estudiar la articulación, la creación de distinciones, sin la intrusión del problema del parecido o de la representación. Pero también conocemos contextos en nuestra cultura en los que cierto grado de «representación» se admite en el simbolismo, pero sin permitir que difumine la claridad conceptual requerida por la función. Los mapas son un ejemplo. El cartógrafo representará generalmente el agua por un azul y la vegetación por un verde. Cuando la finalidad del mapa pide una distinción entre campos y bosques, introducirá una nueva articulación en sus verdes, y elegirá el más oscuro para los bosques. Pero más allá de la indicación de esta dife-

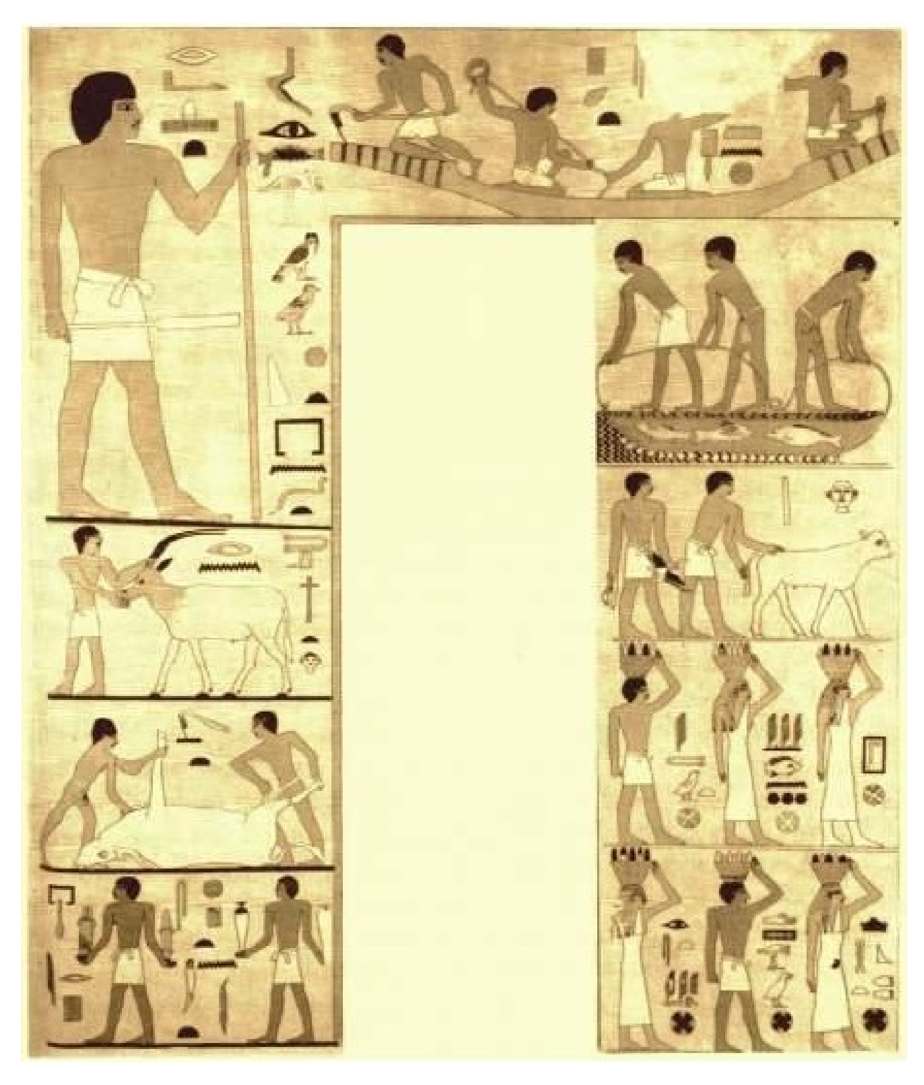
rencia, los tonos «reales» del particular paisaje es evidente que no le interesarán.

III

Al leer el análisis que hace Schäfer de las convenciones egipcias, uno recuerda estas representaciones convencionalizadas más a menudo que el arte de los niños. El pintor egipcio distinguía, por ejemplo, entre un moreno oscuro para las pieles de hombres y un amarillo claro para las de mujer. En aquel contexto, es evidente que la tonalidad real de la carne de la persona representada importaba tan poco como le importa al cartógrafo el color real de un río.

Precisamente por esta razón, no parece que pueda llevarnos muy lejos el análisis de un estilo así en términos de «saber» frente a «ver», o de «táctil» frente a «óptico». ¿Acaso el embalsamador egipcio sabía del cuerpo humano menos que el escultor griego? El carácter conceptual y diagramático de las imágenes egipcias, tantas veces descrito, ¿no pudiera tener tanto que ver con la función dichas imágenes como hipotética «mentalidad» del egipcio? Sería tentador asimilar esta función a la idea del «hacer», que nos ocupó en el capítulo precedente. Pero es conveniente no perder de vista que aquel ideal no puede nunca sobrenadar en la superficie, por así decir, sin que lo modifiquen las ásperas realidades de la frustración de los sueños. Ninguna fe en la magia extinguió nunca la sensatez del hombre; y el artista egipcio, sin lugar a dudas, sabía que en este mundo él no era un hacedor. Que tal aspiración andaba más cerca de la superficie que en otras culturas, tampoco tenemos por qué ponerlo en duda. ¿No se ha sugerido que la Gran Esfinge no fue concebida como representación de ninguna divinidad, sino como vigilante guardiana de sí misma? Está claro, de todos modos, que el arte egipcio se había adaptado desde antiguo a la función de retratar, de presentar información visual y recordatorios de campañas y ceremonias. Los registros de una expedición al país de Punt, y de las plantas traídas de Siria

por Tutmosis III (ilustración 51), bastarían para recordarnos esta posibilidad. Pero lo que estos registros confirman es el interés de los artistas egipcios por los rasgos distintivos. A veces se juzga paradójico el que los artistas egipcios demostraran ser tan agudos observadores de animales y de razas extrañas (ilustración 78), en tanto que se contentaban con los estereotipos convencionales de la figura humana ordinaria. Pero desde la óptica de un arte diagramático, un tal hábito parece menos misterioso. Siempre que interesa la diferencia entre especies, el esquema se modifica para admitir la distinción. Lo que puede confundir la cuestión en debate es tan sólo la palabra «observación». Tuvo que haber observadores agudos entre los egipcios, pero la observación se hace siempre con algún fin. El egipcio aguzó los ojos para distinguir los perfiles de nubios e hititas, sabía caracterizar peces y flores, pero no tenía razón alguna para observar lo que nadie le pedía que comunicara. Tal vez sólo Akenatón exigió que sus personales rasgos distintivos se apuntaran en el mapa de la historia, pero también fueron convertidos en estereotipo y aplicados a toda la familia real. Innegablemente el arte de Tell el Amarna es más rico en esquemas y también más flexible, pero tales refinamientos diagramáticos, por muy notables que sean, no deben extraviar al historiador hasta llevarle a hablar de una revolución naturalista. Proceder así es oscurecer el efecto cataclísmico del «milagro griego».



85. Pintura mural de la tumba de Ra-hotep, h. 2600 a. C.

Nunca debemos olvidar que miramos el arte egipcio con la colocación mental que todos hemos derivado de los griegos. Mientras demos por sentado que la imágenes significan en Egipto aproximadamente lo mismo que significan en el mundo posgriego, no podremos menos de considerarlas más bien pueriles e ingenuas. Los observadores del siglo XIX cayeron frecuentemente en este error. Describían los relieves y pinturas de las tumbas egipcias como «escenas de la vida cotidiana» de los egipcios. Pero

recientemente la señora Frankfort-Groenewegen, en su libro *Arrest and Movement*, ha señalado que esta lectura usual resulta de nuestro adiestramiento griego. Estamos acostumbrados a mirar todas las imágenes como si fueran fotografías e ilustraciones, y a interpretarlas como reflejo de una realidad efectiva o imaginaria. Donde creemos ver una pintura del dueño de la tumba visitando a los campesinos de su finca (ilustración 85), el egipcio puede ser que viera dos diagramas distintos: el del muerto y el de las labores rurales. Difícilmente registrarían una realidad pasada; dan cuerpo a una poderosa presencia, la del muerto «vigilando» el trabajo de su finca.

La exacta función de tales imágenes alrededor de la sepultura de los poderosos es todavía materia de especulación. En este contexto, la palabra «magia» no lo explica suficientemente. Pero tal vez el mismo carácter del arte egipcio, con su énfasis puesto en la clara legibilidad, puede proporcionar una pista para aprehender la interacción de forma y función en dicho arte.

Lo que es probablemente la más antigua representación de un pintor en su trabajo viene de una cámara funeraria egipcia del Imperio Antiguo. Es la figura del nombre Mereru-ka, al que, cerca de la entrada de su tumba en Saqqara, se representa sentado ante su caballete, pintando jeroglíficos en una tabla (ilustración 86). Se ven los signos de las tres estaciones del año egipcio: la estación de la inundación, la del florecimiento, y la árida. No sabemos la finalidad de esta representación poco usual, pero se ha señalado que en otro lugar, en el ciclo de un templo, esos mismos jeroglíficos de las estaciones van acompañados de ilustraciones de las ocupaciones típicas del año, tales como la siembra y la cosecha. Con lo cual resulta automáticamente sugerido que Mereru-ka, en su solemne acción de pintar las estaciones en las paredes de su tumba, explica lo que está implícito en todos los ciclos tempranos, hallados en tumbas, que representan la sucesión de las labores rurales del año. Muchas escenas en la rica tumba del

propio Mereru-ka pueden interpretarse de este modo, y sólo podemos hacer conjeturas sobre la razón por la que quiso completarlas con aquella representación simbólica. Acaso sea significativo, en este arden, el hecho de que el ciclo en la tumba está inacabado. ¿Es posible que se prefiera el método más abreviado para completar, o para reemplazar, el ciclo completo? Tal vez no lo sepamos nunca; pero lo que parece verosímil es que los ciclos pictóricos y los jeroglíficos, las representaciones y las inscripciones, eran en el arte egipcio más intercambiables de lo que son para nosotros. Fue también Frankfort quien manifestó claramente el carácter pictográfico de las llamadas «escenas de la vida cotidiana» reflejada en las paredes de las tumbas: «Tenemos que "leerlas": la cosecha implica el arar, el sembrar y el segar; el cuidado del ganado implica el vadear y el ordeñar […] la sucesión de las escenas es puramente conceptual, no narrativa, y los textos que acompañan a las escenas no tienen ningún carácter dramático. Los signos, observaciones, nombres, canciones y exclamaciones que iluminan la acción […] no enlazan acontecimientos ni explican su desarrollo; son dichos típicos pertenecientes a situaciones típicas».



86. *Mereru-ka, pintando las estaciones*, h. 2300 a. C.; relieve.

Frankfort concluye que «la transcripción de un acontecimiento típico e intemporal significa a la vez una presencia intemporal y una fuente de dicha para el muerto». Pero si tienen razón los que ven el origen de estas escenas típicas en transcripciones pictográficas del ciclo de las estaciones, entonces el análisis de Frankfort pudiera tener más peso todavía. Porque, ¿dónde podría tener más sentido el re-presentar el ciclo anual, en típicas imágenes simbólicas, que en las paredes de una tumba destinada a conferir la eternidad a su habitante? Si podía así «vigilar» el regreso del año una y otra vez, quedaba para él aniquilado el paso del tiempo, el devorador de todo. El talento del escultor habría anticipado y perpetuado el recurrente ciclo temporal, y el muecto podía pues contemplarlo para siempre en aquella presencia intemporal de que habla Frankfort. En esta concepción de la representación, «hacer» y «registrar» se confundirían. Las imágenes re-

presentarían lo que fue y lo que siempre será y lo representarían todo a la vez, de modo que el tiempo se detendría en la simultaneidad de un inalterable ahora.

> *¡Ah, felices, felices ramas! que no podéis despojaros*
> *de las hojas, ni decir nunca adiós a la primavera;*
> *y feliz melodista, incansado,*
> *por siempre tocando canciones nuevas por siempre [...].*

Para Keats, dirigiéndose a las imágenes de la urna griega, había una dulce melancolía en el contraste entre el nunca cambiante reino del arte y la irrecobrable evanescencia de la vida humana. Para el egipcio, la recién descubierta eternidad del arte pudo muy bien encerrar una promesa de que su capacidad de detener y conservar en claras imágenes serviría para conquistar aquella evanescencia. Tal vez no fuera tan sólo como hacedor de «cabezas sustitutos» y de otras residencias para el «ka», como el escultor egipcio podía recabar su derecho a la famosa apelación de «uno que conserva vivo». Sus imágenes tejen un conjuro para dominar la eternidad. No es, ni que decir tiene, nuestra idea de la eternidad, que se extiende infinitamente hacia atrás y hacia adelante, sino la antigua concepción del tiempo recurrente que una tradición posterior encarnó en el famoso «jeroglífico» de la serpiente que se muerde la cola. Es obvio que un arte «impresionista» no hubiera podido nunca servir a esa concepción. Sólo la total encarnación de lo típico en su forma más duradera e incambiable podía asegurar la validez mágica de aquellas pictografías para el «vigilante», que vería en ellas tanto su propio pasado como su eterno futuro, arrancados al flujo del tiempo.

IV

No podría darse más conmovedor contraste con esta confianza en los conjuros del arte que un pasaje del contemporáneo de Platón, Eurípides, unos años más viejo que el filósofo, que

también trata de una escultura tumbal. Cuando Alcestes está a punto de morir, su dolorido esposo Admeto habla de la obra que mandará hacer para consolarse:

Y, modelado por las hábiles manos
de los artistas, en el lecho nupcial
será extendido tu cuerpo; junto a él me acostaré
y, enlazándolo con mis manos, gritaré tu nombre,
y podré creer que eres tú, mi querida mujer
a quien tengo entre mis brazos. Frío consuelo,
sin duda; pero así aliviaré el peso
de mi alma […].

Lo que Admeto busca no es un conjuro, ni siquiera una seguridad, sólo un sueño para los que están despiertos; en otras palabras, precisamente el estado de espíritu contra el que objetaba Platón, el eterno buscador de la verdad.

Platón, como sabemos, recordaba con nostalgia los inmutables esquemas del arte egipcio. En la obra de su ancianidad, las *Leyes*, habla con desaprobación de la licencia que los griegos conceden a sus músicos de «enseñar cualquier ritmo o melodía», y elogia a los egipcios, que tiempo atrás «fijaron la norma […] de que la juventud de un Estado no debería practicar más que las actitudes y las músicas que son buenas: se las prescribe con todo detalle y se anuncian en los templos, y fuera de esta lista oficial se prohibía y todavía se prohíbe a los pintores y a todos los demás productores de actitudes y representaciones introducir cualquier innovación o invención, tanto en esas producciones como en cualquier otra rama de la música, que no sean las formas tradicionales. Y si vais a mirarlo, veréis allí las cosas pintadas o grabadas hace diez mil años (quiero decir lo que digo, no aproximadamente si no literalmente diez mil años) que no son en lo más

mínimo mejores ni peores que las producciones de hoy, sino trabajadas con el mismo arte [...]».

¿Es acaso excesivo inferir que Platón veía en el estilo conceptual de Egipto una mayor aproximación al arte del hacedor de camas, que imita inalterables ideas en lugar de apariencias fugaces? Porque esto es precisamente lo que sugiere el pasaje famoso de la *República*. «¿Es una cama diferente de sí misma según que la miremos de lado o de frente o de cualquier otro modo? ¿O de hecho no difiere en absoluto, aunque parezca diferente [...]?». Es en primer lugar por esta razón —por su incapacidad de representar la cama según es en sé misma, y su necesidad de recoger en la pintura sólo un aspecto de ella— por la que el artista es condenado, en tanto que productor de fantasmas. Pero no es esto lo único. «Una misma magnitud, creo yo, no aparece igual vista de cerca o de lejos. Claro que no. Y unas mismas cosas parecen torcidas o rectas a los que las miran dentro del agua o fuera, o cóncavas o convexas, debido a parecidos errores de visión en los colores, y está claro que mil confusiones de esta especie se dan en todas las almas. De modo que la pintura de los objetos, al explorar esta debilidad de la naturaleza, no queda muy lejos de la brujería, como la prestidigitación y muchos otros ingenios parecidos». La imagen conjurada por el arte no es de fiar ni es completa, apela a la parte baja del alma, a la imaginación y no a la razón, y por consiguiente es una influencia corruptora a la que hay que proscribir.

Para nosotros, que hemos vivido toda nuestra vida con la herencia del arte griego y posgriego, puede requerir una gran dosis de imaginación histórica el recobrar la excitación y el escándalo que las primeras imágenes ilusionistas tuvieron que provocar en quienes las vieron en los escenarios o en las paredes de las casas griegas. Hay razones para pensar que tal cosa no ocurrió antes de la época de Platón, y que su estallido contra los trucos de la pintura era un estallido contra el «arte de vanguardia». Porque hasta

el período de Platón, a mediados del siglo IV a. C., no empezó la revolución griega a encaminarse hacia su clímax, y los artificios del escorzo a unirse con los del modelado por la luz y sombras para producir la posibilidad de un auténtico *trompe l'oeil*. Si situamos en inicio de la revolución hacia mediados del siglo VI a. C., cuando el arte arcaico empieza a cobrar vida, a los griegos les costó unos doscientos años, apenas más de seis generaciones, el llegar a aquel punto. ¿Cómo lograron, en tan breve intervalo de tiempo, lo que fue denegado a los egipcios, a los mesopotámicos, incluso a los minoicos? Es obvio que sólo un cambio total en la función del arte puede explicar tal revolución. Conviene aquí recordar que el ataque de Platón no se dirige tan sólo contra las artes visuales. Lo cierto es que él usa los trucos del pintor únicamente como ilustración de una cuestión más decisiva: la proscripción de Homero de la república ideal. Las artes tienen que abolirse, nos dice, porque difuminan la única distinción que a Platón le importaba, la que separa a la verdad de la falsedad. No es que Platón no supiera apreciarlas: nada indica tal cosa. Pero él habría argumentado que ya es bastante difícil discriminar entre el conocimiento científico y el mito, entre la realidad y la mera apariencia, sin interponer un reino crepuscular que no es ni lo uno ni lo otro.

Ahora bien, precisamente el descubrimiento de tal reino crepuscular, de los «sueños para los que están despiertos», constituye tal vez el descubrimiento decisivo de la mente griega. Para la mente ingenua —o no sofisticada, lo cual podemos entender como no influida todavía por las ideas de los sofistas— una historia es o verdadera o falsa. Los relatos de acontecimientos míticos y las crónicas de batallas son acogidos como información sobre sucesos reales. Incluso hoy, la idea de la «ficción» no es inmediatamente accesible a todo el mundo. John Forsdyke ha mostrado con cuánto recelo los griegos admitieron en su seno a aquella recién llegada, cómo incluso ellos temían la vergüenza de haberse

dejado engañar por un mentiroso. Nadie ha contado todavía la historia de la gradual emancipación de la ficción consciente respecto al mito y a la parábola moral. Obviamente, el tema no puede abordarse aislándolo del nacimiento de la razón crítica en la cultura griega. Pero lo que interesa aquí es su repercusión sobre la historia del arte. Es tentador, en efecto, pensar que el impacto de aquella idea es lo que llevó a emancipar la imagen visual de la fase cuasi pigmaliónica del «hacer». El impacto tuvo que dejarse sentir primeramente allí donde el reino de la poesía coincide con el del arte, en la esfera de la ilustración.

Conozco a una niña que se tornó preocupada y pensativa en unas navidades, cuando muchas felicitaciones empezaron a llegar a su casa. ¿Cómo decidir cuál era la representación «correcta» del Nacimiento? Es muy natural el plantear la pregunta, que incluso ocupó las mentes de teólogos cristianos tanto en Oriente como en Occidente. Pero cuando se la plantea con toda seriedad, la ilustración, en nuestro sentido del término, no puede existir. Requiere la libertad del artista para figurarse por su cuenta cómo pudo ser la escena del celestial niño en el establo y de los pastores que iban a adorarle.

Ahora bien, esta libertad no parece haberse dado en el antiguo Oriente. En este punto, me satisface poder referirme a los resultados de un coloquio sobre la narración en el arte antiguo, que recientemente reunió en Chicago a eminentes expertos en varios campos. El arte egipcio apenas conoce la ilustración narrativa en nuestro sentido. No se encuentran ciclos mitológicos refiriendo las hazañas de dioses y héroes. Se dan sólo algunas pictografías fijadas, que seguramente se creía simbolizaban la verdad. Y la actitud de las culturas mesopotámicas no puede haber sido muy distinta. Es difícil para nosotros interpretar las escenas en los sellos cilíndricos y monumentos semejantes, pero ninguno parece ser una evocación libre de acontecimientos mitológicos como los que conocemos por las artes de Grecia y sus sucesores.

Se ha sugerido que tal limitación se debe a una limitación de los medios, que impedía al arte pregriego el evocar una escena de apariencia viva. Sus estereotipos de gestos y grupos, su inhabilidad para representar la locación espacial, hacían imposible un arte de la narración mitológica. Es la hipótesis sostenida en el coloquio de Chicago por el especialista en arte griego, profesor Hanfmann, que resume sucintamente la opinión predominante: «Cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron un método convincente para representar el cuerpo humano, pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó el carácter de la narración griega».

Como el lector habrá adivinado, me siento impelido a proponer la hipótesis opuesta: cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron el carácter de la narración griega, pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó los métodos de representación del cuerpo humano; y bastante más que esto.

¿Cuál es, en efecto, el carácter de la narración griega, según lo conocemos por Homero? Dicho brevemente, le interesa no tan sólo el «qué» sino también el «cómo» de los acontecimientos míticos. Claro que esta distinción no es muy estricta. No puede darse un relato de acontecimientos que no incluya descripción de una u otra especie, y nadie sostendrá que la epopeya de Gilgamesh o el Antiguo Testamento carecen de escenas vívidas. Pero tal vez se da de todos modos una diferencia en la manera como Homero presenta los incidentes frente a Troya, los mismos pensamientos de los héroes, o la reacción del hijito de Héctor que se asusta de las plumas del casco de su padre. El poeta es aquí un testigo ocular. Si se le preguntara cómo podía saber tan exactamente lo ocurrido, apelaría a la autoridad de la Musa que se lo contó todo y permitió que su visión interior atravesara el abismo del tiempo. No sabemos si los pintores y los escultores invocaban un refrendo similar, cuando empezaron a aventurarse por el terreno de la auténtica narración mitológica. Pero era forzoso

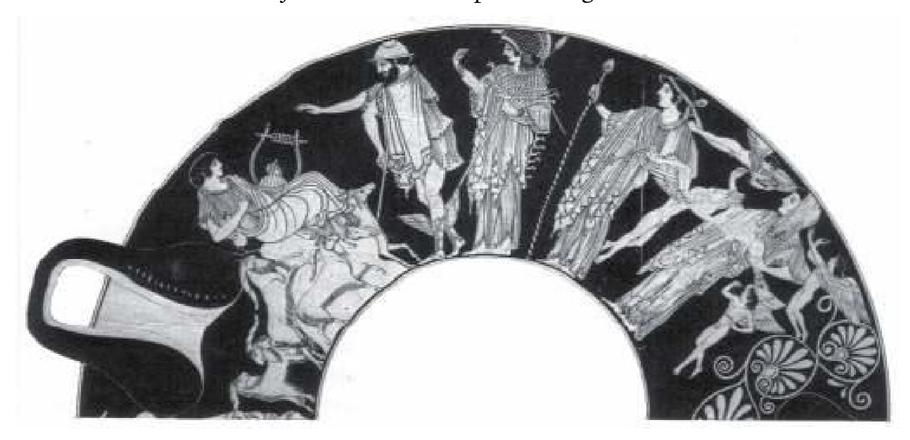
que se siguiera una consecuencia: en una ilustración narrativa, es imposible mantener ninguna distinción entre el «qué» y el «cómo». Una pintura de la creación no nos dirá tan sólo, como las Sagradas Escrituras, que «en el principio creó Dios el cielo y la tierra». Tanto si quiere como si no, el artista pictórico tiene que incluir información suplementaria sobre la manera como Dios operó, e incluso a qué «se parecían» Dios y el mundo en el día de la creación. La Iglesia cristiana ha tenido que batallar con este indeseado concomitante de la ilustración desde los primeros inicios de los ciclos bíblicos. Puede muy bien ser la misma dificultad lo que retuvo a las culturas más antiguas de lanzarse a la narración pictórica de temas sacros. Pero allí donde el poeta tenía la licencia de variar y bordar sobre el mito y de demorarse en el «cómo» al relatar los acontecimientos épicos, quedaba la vía abierta para que el artista visual hiciera lo mismo.

Sin tal libertad, el artista no hubiera podido atacar un tema como el juicio de Paris, ya que ¿cómo podía traducirlo sin añadir nada a la historia escueta? Lo cual no quiere decir que inventara deliberadamente. Al contrario. En un principio hizo probablemente lo que sabemos que los artistas hacen en tales circunstancias: buscó a su alrededor un esquema existente que se prestara a la adaptación. Se ha conjeturado que las primeras ilustraciones de dicha historia son adaptaciones de una imagen cúltica tradicional que representaba a Hermes guiando a las Tres Gracias. En el famoso vaso «póntico» del siglo VI (ilustración 87) esta fórmula hierática es todavía perceptible, pero está claro que el artista se divirtió intentando representar la curiosa historieta de las tres diosas enfurecidas, guiadas hacia el gran concurso de belleza por Hermes y un viejo barbudo. No sabemos si su público encontró la versión muy convincente, pero de no ser así, tanto mayor incentivo para probar otra vez, para corregir la fórmula, y para aproximarla más a una narración plausible. La copa de Berlín, procedente del taller de Hierón y Macrón (ilustración 88), puede

ser representativa del éxito que alcanzarían tales esfuerzos sucesivos. Ahora podemos ver mucho mejor cómo estaban las cosas cuando el dios saludó al príncipe pastor, cómo Atenea le hacía una seña con la mano, cómo Hera guardaba una digna reserva ajustada a su carácter, y cómo Afrodita, rodeada y adornada por Cupidos alados, tenía la victoria asegurada. Pero incluso este relato es todavía «conceptual», orientado hacia aquella casi pictográfica claridad de forma que el arte griego heredó de Egipto, donde servía a fines tan distintos. El pastor con sus cabras es más un hermoso pictograma que una evocación visual del monte Ida en aquel decisivo momento, y por tanto a los artistas se les ofrecían toda suerte de incentivos para explorar la posibilidad de un escenario convincente, en el cual situar al héroe entre convincentes luz y espacio. No es sin duda un accidente el que los trucos del arte ilusionista, la perspectiva y el modelado por sombreado, se enlazaban en la antigüedad clásica con el diseño de escenografía teatral. Allí, en el contexto de piezas basadas en los antiguos relatos míticos, la reactualización de los acontecimientos según la visión y la intuición del poeta alcanza su clímax, y es progresivamente asistida por las ilusiones del arte. La documentación de aquel proceso se ha perdido para siempre, pero una pintura mural pompeyana de Paris en el monte Ida (ilustración 89) puede ilustrar su dirección. Aquí el artista nos invita a representarnos al pastor, ocioso y soñador junto al santuario rural, antes de que la pelea de las diosas acabara para siempre con la paz del hogar.



87. *El juicio de Paris*, vaso póntico, siglo VI a. C.



88. *El juicio de Paris*, de una copa hecha por Hierón y Macrón, h. 480 a. C.



89. *Paris en el monte Ida*, pintura mural pompeyana, siglo I.

En toda la historia del arte occidental encontramos esta interacción constante entre la intención narrativa y el realismo pictórico. Preguntarse qué apareció primero, la idea de evocación o los medios de representación, puede por consiguiente parecer un ejercicio bastante ocioso. Pero cuando nos enfrentamos con los orígenes de toda esta tradición, con el problema de la causa de la revolución griega, tales especulaciones pueden ayudar al menos a formular de modo nuevo el conjunto de la cuestión. Lo que quisiéramos saber es si en el Oriente pregriego se dio la idea de una imagen convincente, no sólo eficaz o clara. ¿Existe algún pasaje en un texto prehomérico que pueda compararse con la descripción, en la *Odisea*, de un broche de oro?

«Había una figura en su cara: un mastín que aprisionaba con sus patas delanteras a un cervatillo moteado y lo desgarraba mientras se debatía. Todo el mundo admiraba la ejecución, con el mastín desgarrando y ahogando al cervatillo, y el cervatillo con las patas tensas en sus esfuerzos por escapar: y todo estaba hecho en oro».

No sabemos decir a qué podía parecerse el broche que los oyentes de Homero imaginaban por esta descripción. Tal vez a nosotros la escena no nos daría tanta impresión de vividez. Pero en nuestro contexto lo que más importa saber es cómo lo veían ellos: la actitud, o el instrumental mental, que se entrega a la evocación de la escena de caza e intenta imaginar con el artista cómo el mastín se arrojó a matar y como la víctima se debatía. Una tal actitud, ¿no debía inevitablemente poner en marcha la «reacción en cadena» de que habla el profesor Hanfmann?

No quiero pretender que la existencia de la poesía homérica baste por sí sola para explicar la aparición del arte griego. En la antigua India, por ejemplo, el desarrollo de la epopeya y del teatro no produjeron la misma consecuencia, pero a la India le faltaban la tradición egipcia de imaginería. Si es lícito aplicar aquí la distinción escolástica entre las condiciones necesarias y las suficientes, mi hipótesis sería meramente que la libertad de narración homérica era tan necesaria como la heredada habilidad artesana para abrir el camino para la revolución griega.

V

Si tengo razón, la visión tradicional del despertar del arte griego, según la he presentado al principio de este capítulo, es posible que dé una idea algo engañosa de la sucesión de acontecimientos. Al aceptar aquella historia de la figura erecta más o menos en aislamiento, sugerimos a la Bella Durmiente, pero nos falta el beso que da la vida. ¿No es acaso mucho más verosímil que los descubrimientos que infundieron vida a la estatua erecta

aislada se hicieron primero en contextos narrativos que requerían una recreación convincente de una situación: por ejemplo, en los grupos narrativos de los frontones, con su evocación dramática de episodios míticos?

Esto no significa necesariamente que la revolución griega fue más súbita de lo que pensábamos, o que debamos desdeñar las bien ordenadas secuencias de *kouroi*. En arte, ninguna revolución puede ser del todo abrupta sin hundirse en el caos, porque ya hemos visto que ningún intento de crear una imagen escapa al ritmo de esquema y corrección. Para crear aquel reino de mimesis contra el que Platón objetaba, el artista griego, como todo artista, necesitaba un vocabulario que sólo podía articularse mediante un proceso gradual de aprendizaje. Nadie pone en duda que los arqueólogos están en lo cierto cuando ven el punto de partida de aquel vocabulario en el arte del antiguo Oriente; pero ¿no pueden los griegos haberlo modificado y adaptado precisamente porque lo usaban para un fin distinto? En otras palabras, se enfrentaban con el provistos de otro instrumental mental, y por consiguiente lo veían con ojos distintos.

En cuanto los griegos, en efecto, miraron el tipo de figura egipcio desde el aspecto de un arte que desea «convencer», no cabe duda de que les planteó la cuestión de por qué no parece convincente. Es la reacción que expresamos cuando hablamos de su «postura rígida». Podría replicarse que esta misma reacción se debe a nuestra educación griega; los griegos nos enseñaron a preguntar: «¿Qué postura tiene?», o incluso: «¿Por qué tiene esta postura?». Tratándose de una obra de arte pregriego, puede ser que carezca de sentido plantear tal cuestión. La estatua egipcia no representa un hombre rígidamente erguido ni un hombre con naturalidad (ilustración 90): su asunto es el qué, no el cómo. Es posible que el pedir más le hubiera hecho a un artista egipcio el mismo efecto que a nosotros nos haría el que alguien preguntara qué edad o qué carácter tiene el rey del ajedrez.



90. El sacerdote Kuy-Em-Snewy, h. 2400 a. C.; madera.

No tenemos documentos tempranos para demostrar que los griegos empezaron a hacer tales preguntas «inapropiadas», pero textos tardíos ilustran el hecho de que, desde un nuevo punto de vista, el arte egipcio provocaba estos malentendidos. Hemos visto, después de todo, que Platón consideraba que los relieves egipcios representaban ciertas *posturas* santificadas. Sabemos también que Heliodoro no alcanzaba a entender por qué los egipcios representaban a sus dioses con los pies paralelos, y sugirió que aquello quería simbolizar su celebridad. Pero el más revelador documento de este cambio de actitud hacia la imagen simbólica no concierne a una obra egipcia, sino griega arcaica, y el modo como se la reinterpretó en un contexto narrativo, en una época tardía. La vida de Apolonio por Filostrato nos informa de que en Olimpia había una estatua arcaica de un cierto Milón, de pie encima de un disco con los pies juntos; en la mano izquierda tenía una granada; los dedos de la mano derecha estaban extendidos y muy juntos. «La gente de Olimpia creía que aquellos rasgos mostraban que Milón había sido tan inflexible y firme que no había modo de convencerle de que se moviera de donde estaba; y éste es el sentido de los dedos juntos […] y por qué parece que no hay modo de separarlos […] por mucho que uno se esfuerce […]». Apolonio estaba mejor enterado. Explicó a sus guías que aquellos rasgos extraños se debían al estilo arcaico de la

escultura.

No pretendo aducir este documento del siglo III de: nuestra era como prueba decisiva para actitudes que supongo se dieron unos mil años antes. Pero existen indicaciones en obras de arte que confirman que los griegos del período arcaico propendían efectivamente a leer los pictogramas de Egipto como si fueran representaciones de una realidad imaginada. El ejemplo más evidente y más divertido es el llamado vaso de Busiris, en Viena, del siglo VI a. C. (ilustración 91). Poca duda cabe de que esta representación humorística de las hazañas de Heracles entre los egipcios fue inspirada por figuraciones egipcias de alguna campaña victoriosa. Nos es familiar el tipo de crónica pictórica que presenta la figura gigantesca del faraón frente a una fortaleza enemiga, con sus diminutos defensores suplicando compasión (ilustración 92). Dentro de las convenciones del arte egipcio, la diferencia de escala señala la diferencia de importancia. Para el griego que miraba las imágenes como evocaciones de un acontecimiento posible, el tipo tiene que haber sugerido la historia de un gigante entre pigmeos. Y así convierte al faraón en Heracles haciendo desastres entre los canijos egipcios. La pictografía de una ciudad entera se convierte en un altar real al que se han subido dos de las víctimas, y se han subido en vano, extendiendo las manos en cómica desesperación. Muchos de los gestos de este vaso son paralelos a los de relieves egipcios, y sin embargo su sentido se ha transformado: esos hombres no son ya representantes anónimos de una tribu derrotada, sino personas individuales-risibles, desde luego, en su confusión indefensa, pero nuestra misma risa presupone un esfuerzo imaginativo por ver la escena representada ante nosotros, por pensar no sólo en el «qué», sino también en el «cómo».

Una vez que este esfuerzo de simpatía imaginativa se da por supuesto, el curso del arte se encamina hacia nuevos continentes de la experiencia humana. Cuando a un artista griego situado en

el fin de aquella tradición se le encargó la tarea de glorificar una victoria histórica, no creó una yuxtaposición de pictografías sino aquella gran pintura de historia, la batalla de Alejandro y Darío, de la que la copia pompeyana en mosaico (ilustración 94) nos da por lo menos una idea. No hace falta dudar de que el artista y su cliente querían celebrar el triunfo de Alejandro. Pero lo que se nos invita a compartir no es sólo el triunfo de la victoria sino también la tragedia de la derrota. La actitud desesperada del rey derrotado (ilustración 93) puede derivar en último término de aquellos símbolos de entrega indefensa que conocemos por las crónicas del antiguo Oriente, pero en el contexto de la representación de un testigo ocular adquiere un nuevo sentido: nos obliga a mirar la escena de la matanza no sólo a través de los ojos de los vencedores, sino también a través de los del hombre que huye. Percibimos cómo mira atrás, angustiado, hacia el joven Alejandro, que acaba de atravesar con su lanza un noble persa; el pánico se ha apoderado del ejército persa, los guerreros han caído, los caballos se encabritan. El audaz escorzo de las figuras de primer término, el persa caído cuya cara se refleja en su escudo, todo nos absorbe e introduce en la escena. Nos vemos obligados a separar unas de otras las confusas figuras para reconstruir mentalmente lo que ocurre, y al demorarnos así en la situación llegamos a compartir la experiencia de los personajes. Creo que una reacción no puede separarse de la otra. Una vez que estamos «dispuestos» para esta suerte de llamada a nuestra imaginación, probaremos siempre a mirar a través del cuadro hacia el espacio imaginado y las imaginadas mentes detrás de su superficie.



91. *Hércules matando a Busitris y sus seguidores*, de un vaso griego del siglo VI a. C.

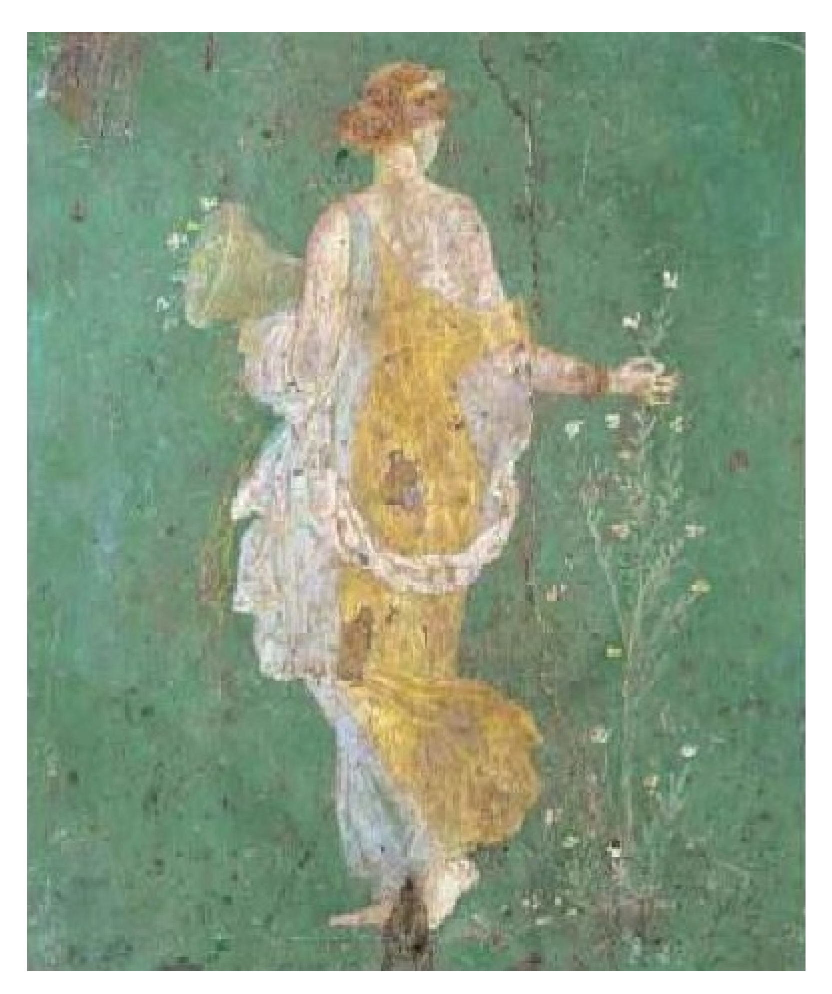


92. *Seti I ataca una ciudad de Canaán*, h. 1300 a. C.; relieve.

93. La derrota de Darío (detalle de la ilustración 94).



94. *Victoria de Alejandro sobre Darío*, mosaico pompeyano, h. 100 a. C.

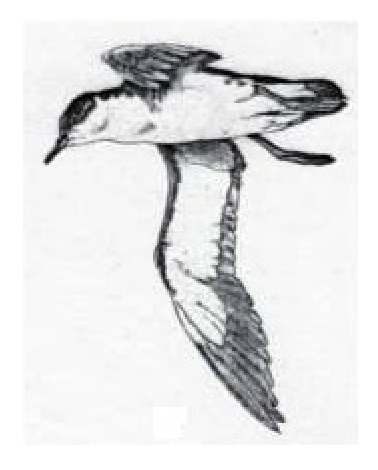


95. *Doncella cogiendo flores*, pintura mural de Stabia, siglo I.

Aquí, pues, tenemos otro eslabón en aquella «reacción en cadena» de que habla el profesor Hanfmann. El arte narrativo lleva forzosamente al espacio y a la exploración de los efectos visuales, y a su vez la lectura de tales efectos requiere un «aparato mental» de especie diferente del apropiado para la runa mágica con su duradera potencia. Pero Platón tenía razón al sentir que algo se había sacrificado en aquel cambio: la función intemporal de la imagen poderosa, el faraón dominando para siempre a sus enemigos, tenía que abandonarse en favor de un imaginario fugaz instante, que fácilmente podía tentar a un artista a la trivialidad.

Para nosotros, este elemento de sacrificio implicado en todo arte naturalista ha quedado algo oscurecido por el hecho de que el hablar de «arte griego» evoca para la mayoría imágenes de escultura más que de pintura. Sin embargo, es en la pintura donde la reducción a un momento del tiempo y a un ángulo de visión tiene que representar la pérdida más obvia. Recordemos que ésta es una de las insuficiencias que Platón reprochaba al pintor, que no puede representar la cama según es sino sólo según aparece desde un lado. Si un cuadro tiene que transformarnos en actores de una escena imaginaria, tiene que sacrificar aquella integridad diagramática que exigían las anteriores funciones del arte. Plinio nos ha preservado la observación de un crítico helenístico que elogiaba la habilidad del famoso pintor Parrasio para crear la ilusión de rotundidad mediante los contornos de sus figuras. Esto, leemos, es la parte más sutil de la pintura, «porque el contorno tiene que redondearse y terminar de tal manera que promete algo que está detrás, de modo que muestra precisamente lo que disimula». Es un pasaje que ha suscitado muchos comentarios perplejos. Pero creo que si comparamos cualquier figura conceptual del arte pregriego o griego temprano con los milagros de figuras moviéndose libremente según las conocemos por las pintura murales clásicas (ilustración 95) podemos intuir en que consistía el triunfo de Parrasio. Sus figuras sugieren lo que ya no podían mostrar. Sentimos la presencia incluso de los rasgos que no vemos, de modo que es capaz de mostrarnos una muchacha que baila y que gira en el cuadro, imagen que hubiera carecido de todo sentido para cualquier artista pregriego. Imaginemos a Pigmalión creando una figura con un solo brazo, o una cabeza sin ojos. La figura en el espacio solo puede concebirse cuando hemos aprendido a verla como un signo que se refiere a una realidad exterior, imaginada. Se espera de nosotros que sepamos que el brazo tiene que estar allí pero que el artista no podía verlo desde donde se encontraba, y tampoco podemos nosotros.

Es posible que este saber no sea muy difícil de adquirir, pero exige un ajuste del instrumental mental. Ciertos psicólogos que querían poner a prueba el gusto de los aborígenes australianos y les presentaban imágenes de pájaros (ilustración 96) se vieron desconcertados al ver que a los nativos les «desagradaba la ausencia de una representación íntegra, como cuando faltaba una pata de un pájaro por la necesidad de expresar la perspectiva». En otras palabras, estaban de acuerdo con la objeción de Platón a los sacrificios del ilusionismo.



96.

Recordemos que esta cuestión de la imagen incompleta también desempeña su parte en el contexto del arte egipcio: la mutilación de los signos jeroglíficos que hay que evitar para que no dañe al muerto. No existe tal vez confirmación más fuerte de la necesidad de que la imagen poderosa sea completa, que este efecto de un tabú. Y arroja una luz inesperada sobre el logro del arte griego que rompió aquel maleficio en pro de la ilusión. En conjunto, pues, no es del todo fantástico comparar la «conquista del espacio» griego con la invención de la aviación. La atracción gravitatoria que los inventores griegos tuvieron que superar fue la atracción psicológica hacia la imagen «conceptual» distintiva que había dominado la representación hasta entonces y contra la que todos tenemos que luchar cuando aprendemos las técnicas de la mimesis. Sin aquellos esfuerzos sistemáticos, el arte no hubiera nunca podido remontarse, en alas de la ilusión, hasta la ingrávida zona de los sueños.

VI

Ni que decir tiene que, en tal desarrollo, es artificial separar lo que llamamos «forma» de lo que llamamos «contenido», ya que esa reconstrucción imaginativa que el nuevo tipo de arte requiere del contemplador abarca ambas cosas. Hay otro pasaje famoso en los escritos de Plinio que también se refiere a una figura incompleta, pero esta vez la demanda a la imaginación es incluso mayor: leemos que Timantes pintó el sacrificio de Ifigenia, y expresó de modo tan magistral la pena de los que rodeaban a la muchacha, que cuando llegó al padre, Agamenón, tuvo que sugerir el culmen de la tristeza representándole con la cara cubierta por el manto, un mundo cerrado dentro del mundo del cuadro, que suscitó la admiración de los oradores clásicos.

En una pared de una casa de Pompeya hay una pintura que refleja este motivo (ilustración 97). No es una gran obra de arte, y la misma crítica se aplica a otras copias de obras griegas halladas en Italia y en otras partes. Pero dicha crítica ha tendido a oscurecer la más asombrosa consecuencia del milagro griego: el mero hecho de que se hicieran copias para las casas y jardines de las personas cultas. Esta industria de ejecutar reproducciones para la venta, en efecto, supone una función de la imagen que el mundo pregriego ignoró por completo. La imagen ha sido arrancada del contexto práctico para el que fue concebida y se la admira y disfruta por su belleza y su fama, o sea, simplemente dentro del contexto del arte. Porque ésta es la consecuencia final de aquella gran «reacción en cadena». La creación de un reino imaginativo llevó a reconocer la existencia de lo que llamamos «arte», y a la exaltación de los espíritus excepcionales que eran capaces de explorar y ampliar aquel reino.

Puede sonar a paradoja el decir que los griegos inventaron el arte, pero, desde este punto de vista, es una mera y sobria comprobación de un hecho. Rara vez nos damos cuenta de lo mucho que este concepto debe al espíritu heroico de aquellos descubridores cuya actividad se desarrolla desde 550 a 350 a. C. Porque

la historia de aquellos años, según se refleja en Plinio o Quintiliano, fue transmitida como una epopeya de conquista, una historia de invenciones. Cuando Quintiliano decía que la retorcida actitud del *Discóbolo* de Mirón era «particularmente digna de alabanza por su novedad y dificultad», codificaba un criterio de crítica que enlazaba al arte con la solución de problemas. Los nombres de los artistas que descubrieron nuevos efectos para aumentar la ilusión y la vividez, los nombres de Mirón y Fidias, de Zeuxis y Apeles, pervivieron en la historia y han conservado su magia a pesar de que no conocemos ni una obra de sus manos. La leyenda de sus triunfos siguió siendo tan poderosa en la historia del arte occidental como las obras que las excavaciones recuperaban. Los escritores del Renacimiento se hacía eco de las anécdotas que ensalzaban la capacidad de la pintura para engañar a la mirada: precisamente el rasgo por el que Platón desaprobaba el arte y prefería las leyes inmutables del canon egipcio.



97. *El sacrificio de Ifigenia*, pintura mural pompeyana, siglo I.

La revolución griega merece su fama. Es única en los anales de la humanidad. El hecho deberían reconocerlo incluso los que comparten con Platón el gusto por lo arcaico y lo ritualístico. Lo que la hace única son precisamente los esfuerzos dirigidos, las continuas y sistemáticas modificaciones de los esquemas del arte conceptual, hasta que el «hacer» quedó reeemplazado por la equiparación con la realidad gracias a la nueva técnica de la mimesis. Nos engañamos sobre el carácter de dicha técnica si hablamos de imitación de la naturaleza. A la naturaleza no se la puede imitar o «transcribir» sin primero despedazarla y luego recomponerla. Y esto no es resultado únicamente de la observación, sino

de la experimentación incesante. En este punto, también, el término de «observación» ha tendido a desorientar más que a iluminar.

No hay razón alguna para creer que los artistas griegos ofrecieron un inventario visual del mundo más completo o más exacto que el arte de Egipto, Mesopotamia o Creta. Antes bien, en aquellas culturas tempranas los esquemas de animales o plantas eran a menudo refinados hasta un grade asombroso. Es perfectamente lícito preguntarse si el arte griego produjo nada que superara en este respecto a la *Leona bajo una palmera* del palacio de Asurbanipal (ilustración 98). Después de todo, el arte griego del período clásico se concentró en la imagen del hombre casi con exclusión de todo otro motive, e incluso en la representación del hombre quedó fijado en ciertos tipos. Esto no se aplica sólo al tipo físico idealizado que todos asociamos con el arte griego. Incluso en la representación del movimiento y del ropaje el repertorio de la escultura y de la pintura griegas ha resultado ser extrañamente limitado. Se da un número restringido de fórmulas para la representación de figuras de pie, corriendo, luchando, o cayendo, que los artistas griegos repitieron con relativamente escasas variaciones durante un lugar período. Tal vez, si se hiciera un censo de tales motivos, se descubriría que el vocabulario griego no es mucho más amplio que el egipcio.



98. *Leona bajo una palmera*, palacio de Asurbanipal, h. 650 a. C.

No es ni siquiera necesariamente cierto que observaciones individuales tales como la existencia de sombras o de escorzos no fueron hechas nunca por artistas pregriegos. Se dan ciertos impresionantes ejemplos de tales observaciones en el arte mexicano, que refutarían la aseveración de Schäfer, de que tales desviaciones respecto a los modos conceptuales dependen directamente de la revolución griega. Pero el propio Schäfer señaló atinadamente que lo interesante de los casos aislados de tales desviaciones, que pueden encontrarse incluso en Egipto, es que quedaron sin consecuencias. No se integran en la tradición que hay que mejorar y ampliar, como en Grecia. Por el contrario, uno tiene la impresión de que son accidentes, mutaciones fortuitas eliminadas por un proceso de selección natural. Un escrutinio cuidadoso del arte del Antiguo Imperio en Egipto revela figuras tan vívidas y poco convencionales como la del hombre que tira de una cuerda, de la mastaba de Ti (ilustración 99), que pare-

cería audaz incluso en un relieve griego arcaico. Pero desde el punto de vista de la función, tal vez se estimó que la figura estaba fuera de lugar, y a medida que el arte egipcio se desarrollaba, tales variantes son menos frecuentes. Acaso los tabúes desempeñaron un papel en aquel proceso de eliminación. Pero lo principal, podemos dar por supuesto, es que la tradición misma produjo aquel efecto. Nada tiene tanto éxito como el éxito, y nada sobrevive tanto como la supervivencia. El mero hecho de que ciertas imágenes habían sobrevivido a lo largo de incontables períodos tuvo que parecer una garantía de su potencia mágica.




99. *Hombres tirando de una cuerda*, relieve de la mastaba de Ti, Saqqara, h. 2400 a. C.

Es bien sabido que a pesar de dichas fuerzas de inercia las artes del antiguo Oriente no eran tan estáticas como Platón se figuraba. Pero aquel ajuste gradual, e incluso los sobresaltos dramáticos del período de Amarna, no deberían equipararse de ningún modo con la revolución que hemos descrito. En la historia del arte, no es lícito difuminar la diferencia entre un cambia de función y un cambio en el tratamiento formal.

También el arte clásico pasó por una evolución, por un proceso de selección después de su período heroico. Pero no es un accidente el que Plinio y Quintiliano terminen su historia con Lisipo, que decía de sí mismo que los artistas anteriores habían representado a las personas tal como son, mientras que él las representaba tal como aparentan ser. La conquista de las apariencias,

lo bastante convincente para permitir la reconstrucción imaginativa de acontecimientos mitológicos o históricos, significó el fin del arte clásico en más de un sentido. El ascenso de las nuevas religiones orientales entró en conflicto con aquella función. Tal vez la inevitable trivialización de la imagen que era consecuencia de la divulgación de las técnicas y del goce en el virtuosismo hicieron vulnerable el arte de la mimesis. Ya en tiempos de Augusto se dan signos de una reversión del gusto hacia formas de arte más tempranas, y de admiración por las misteriosas formas de la tradición egipcia. Quintiliano habla de entendidos que prefieren el arte austero de los griegos «primitivos» a las más perfectas obras maestras de tiempos posteriores. Así pues, acaso el derrumbe de los criterios clásicos vino preparado por una falta de convicción. Y sin embargo, no pienso que este derrumbe deba interpretarse como otra revolución en favor de nuevas ideales, lo que ocurrió entonces se parece mucho más a otro proceso de selección natural, no a un esfuerzo concertado por un equipo de innovadores, sino a la supervivencia del más apto; en otras palabras, a la adaptación de las fórmulas a las nuevas exigencias del ceremonial imperial y de la revelación divina. En el curso de aquella adaptación, fueron descartándose gradualmente los logros del ilusionismo griego. A la imagen no se le preguntaba ya por el cómo y el cuándo: quedaba reducida al qué del recital impersonal. Y al cesar el contemplador de interrogar a la imagen, cesó el artista de interrogar a la naturaleza. No se criticaba ni corregía el esquema, y el resultado fue la gravitación natural hacia el estereotipo mínimo, hacia el «monigote» del arte rural. Al sacrificio de Ifigenia le sigue el sacrificio de Isaac según aparece en las paredes de la sinagoga de Dura-Europos (ilustración 79).



100. *El emperador Justiniano y su séquito*, mosaico, San Vitale, Rávena, h. 550.

No está de moda el llamar a tal reorientación una «decadencia» y, en verdad, se hace difícil usar tal palabra cuando uno se encuentra en San Vitale en Rávena (ilustración 100). El brillo de los mosaicos, la intensa mirada del emperador en adoración, la dignidad ceremonial de la escena, muestran que la imagen ha recobrado algo de la potencia que tuvo un día. Pero debe su fuerza precisamente a este contacto directo con el contemplador. Ya no espera a ser solicitada e interpretada, sino que pretende sobrecogerle y obligarle a la sumisión. El arte se ha vuelto otra vez un instrumento, y de un cambia de función resulta un cambia de forma. El icono bizantino no es concebido como «ficción» libre; en cierto modo, participa de la naturaleza de una verdad platónica. Incluso los ciclos narrativos de la Iglesia bizantina, como ha mostrado Otto Demus, no deben entenderse ya como una expresión imaginativa de un acontecimiento pasado. Señalan el ciclo anual de las fiestas y la intemporal reactualización de la vida de Cristo en la liturgia de la Iglesia. Es la mayor aproximación a

concepciones pregriegas que el arte podía lograr después de la revolución griega. No es sorprendente que llevara a una concentración en los rasgos distintivos y diera en restringir el libre juego de la imaginación tanto en el artista como en el contemplador. Pero ni en Oriente ni en Occidente eliminó nunca el arte medieval los descubrimientos del arte griego, las modificaciones del esquema mediante el escorzo y el modelado por luz y sombra. La herencia clásica, en efecto, permanecía implícita en la ilustración de la historia evangélica, que desafiaba a la imaginación de poetas y artistas, hasta que los medias de aumentar el naturalismo de las re-presentaciones volvieron a ser objeto de un estudio sistemático.

V

Fórmula y experiencia

Aunque sus particularidades son
las que todo artista particular sabe
sucesos únicos que una vez ocurrieron
dentro de un tiempo y espacio únicos,
en el nuevo campo que ocupan
lo único sirve para tipificar;
se convierte, aunque todavía particular,
en una fórmula algebraica,
un modelo abstracto de sucesos
derivado de experimentos muertos,
y cada vida tiene que decidir por sí misma
a qué y cómo será aplicada.

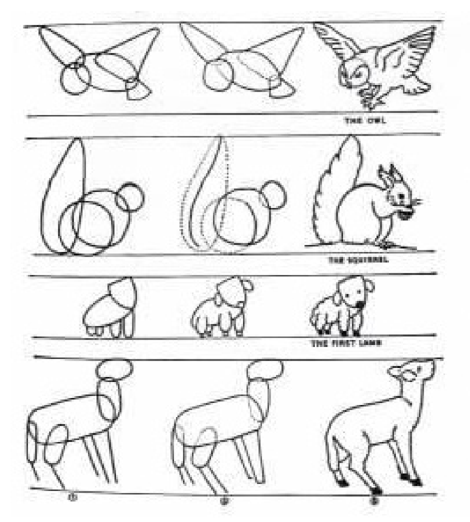
W. H. Auden, *The New Year Letter*, 1940

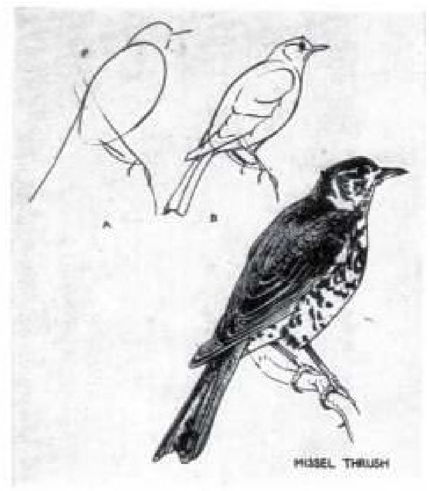
I

La revolución griega puede haber cambiado la función y las formas del arte. No podía cambiar la lógica de la elaboración de imágenes, el simple hecho de que sin un medio y sin un esquema que pueden moldearse y modificarse ningún artista podrá imitar la realidad. Sabemos a qué llamaban los antiguos sus esquemas; se referían a ellos como al canon, a las relaciones geométricas básicas que un artista tiene que conocer para la construcción de una figura plausible. Pero en el arte griego el problema del canon quedó recubierto por la búsqueda de la belleza y de proporción, y por consiguiente es mejor que escojamos un punto de partida fuera del gran arte, para seguir adelante con nuestro ahondamiento en la mimesis. Podemos encontrar tal punto de partida en una tesis doctoral sobre la psicología del dibujo en la que el autor, F. C. Ayer, resume del modo siguiente

sus conclusiones: «El dibujante adiestrado adquiere una masa de esquemas gracias a los cuales puede fijar rápidamente en el papel el esquema de un animal, de una flor o de una casa. El esquema inicial sirve como soporte para la representación de sus imágenes memorísticas, y él lo modifica gradualmente hasta que corresponde con lo que quisiera expresar. Muchos dibujantes deficientes en su surtido de esquemas pueden dibujar bien copiando otro dibujo, pero son incapaces de dibujar del natural».

Hemos visto en el segundo capítulo que indudablemente hay cierta dosis de verdad en las observaciones de Ayer. De hecho, lo que llamé la «patología del retrato», los curiosos errores cometidos por copistas o por artistas topográficos, resultaron a menudo deberse a la falta de un esquema. Y sin embargo dudo de que muchos artistas de hoy quisieran verse el clasificados con esos «dibujantes adiestrados» que el psicólogo observó y describió. Su explicación recuerda más bien esos libritos para principiantes aficionados que prometen enseñarnos «cómo dibujar árboles», «cómo dibujar pájaros», barcos de vela, aeroplanos o caballos. Pero no hay humo sin fuego. La masa de esos libros que salen cada temporada de las imprentas debe de ser tan significativa como el horror del artista profesional por tales «trucos». Existen libros para que los estudiosos aprendan a dibujar manos, pies, ojos, y vastas enciclopedias que enseñan esto y mucho más en unas cuantas lecciones. Ahora bien, todos estos libros adoptan el principio que cabe esperar de la fórmula de «esquema y corrección». Enseñan un canon simple y muestran cómo construir el vocabulario requerido a partir de formas geométricas básicas, fáciles de recordar y de dibujar, como el gato que aprendí a dibujar cuando niño (ilustración 2). En su forma más sencilla encontramos tales trucos ejemplificados en obras para principiantes tales como *Graphic Art in Easy Stages* de Allen (ilustración 101), pero el principio es el mismo en libros más serios, como *How to Draw Birds* de R. Sheppard (ilustración 102).

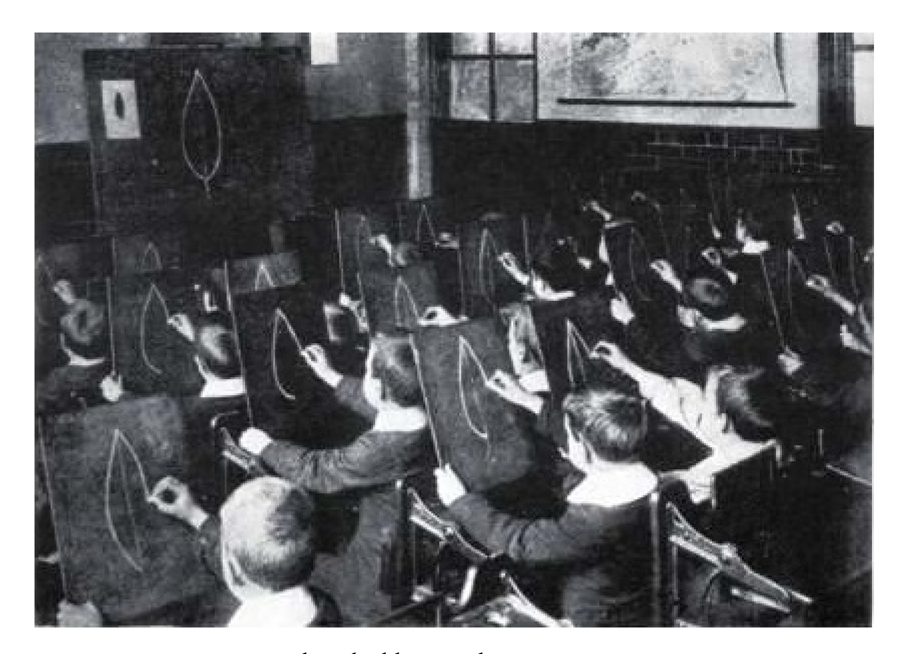




101, 102.

Tales lecciones para el artista en ciernes pueden compararse con ciertos métodos de construcción de imágenes que observamos en el arte primitivo. Las civilizaciones tempranas aprendieron a representar ojos clasificándolos junto con las conchas. Al aficionado se le enseña ahora a clasificar y discernir las formas básicas de las cosas en términos de unas cuantas distinciones geométricas. Sólo después de haber aprendido a construir la imagen de un pájaro puede salir al aire libre y mirar los pájaros que desea retratar, y sólo en un último estadio tiene que registrar los rasgos distintivos que caracterizan en primer lugar a la especie y en segundo lugar al pájaro individual.

Pero en nuestra época todo el temple del arte se subleva contra tales procedimientos. ¿Acaso no nos hemos precisamente liberado de los sórdidos y melancólicos métodos mediante los cuales se enseñaba a los niños del período victoriano a dibujar el esquema de una hoja que apenas podían ver desde una cierta distancia, y que ciertamente no se parecía en absoluto? (ilustración 103). ¿Puede concebirse algo más narcotizante para la espontaneidad y la imaginación que el aprendizaje de memoria recomendado por tales métodos?



103. Clase de dibujo en la época victoriana.

II

El historiador sabe que esta revulsión de la fórmula es una evolución relativamente reciente. Muchas civilizaciones del pasado habrían apenas entendido el contraste entre convención e inspiración que ocupa un lugar central en nuestra literatura crítica. Ninguna tradición artística hace tanto hincapié en la necesidad de espontaneidad inspirada como la de la antigua China, pero es precisamente allí donde encontramos una completa confianza en los vocabularios adquiridos. La reciente publicación y traducción de un clásico manual chino de pintura del siglo XVII (ilustración 104) ha facilitado para el occidental el estudio de aquel la combinación de tradicionalismo y de respeto por el carácter único de cada obra. «Al aprender a escribir, nos dice aquel libro, «uno empieza con caracteres sencillos hechos con unos pocos rasgos, y luego pasa a los caracteres complicados con muchos trazos. Del mismo modo, al aprender a pintar flores, uno empieza con las que tienen pocos pétalos y luego pasa a las de muchos pétalos, y avanza desde las hojas pequeñas hasta las grandes, des-

de tallos únicos a ramos. […] Cuando el principiante ha aprendido los pasos básicos, se encuentra ya en el camino para adquirir experiencia y habilidad».

Algunas de estas reglas quedaban resumidas en tradicionales frases de cuatro palabras, que el discípulo aprendía de memoria canturreándolas, como en estas indicaciones para pintar orquídeas:



104. Página de *Mustard Seed Garden Manual of Painting*, 1679-1701.

«Primero dibuja cuatro hojas. Deben tener longitud diferente. Una quinta hoja se atraviesa. En esto hay gracia y hermosura. […] Que los tonos de tinta varíen. Mezcla hojas viejas con jóvenes. Los pétalos claros, los estambres y el cáliz oscuros. Que la mano se mueva como el rayo; nunca sea lenta o vacilante».

Y así, las minuciosas instrucciones sobre cómo dar una imagen convincente de una orquídea incluyen con toda naturalidad una cita sobre el estado de ánimo que proporciona la mejor inspiración. Chue Yin, monje budista del período Yuan, dice: «Cuando las emociones son fuertes y uno se siente agobiado, tendría que pintar bambú; en un temple ligero uno debería pintar la orquídea, porque las hojas de la orquídea crecen como si volaran o batieran de alas, las flores se abren con gozo, y el ánimo es ciertamente de felicidad».

Incluso el lego se da cuenta de que el método chino tenía que adaptarse tan admirablemente a la función del arte en aquella cultura hermosamente coherente como las fórmulas del arte egipcio se adaptaban a su finalidad. Su orientación primaria no era ni la perpetuación de imágenes ni el relato plausible, sino algo que tal vez puede describirse con un mínimo de inexactitud como «evocación poética». El artista chino es todavía en apariencia un «hacedor» de montañas, árboles o flores. Es capaz de conjurarlos porque ha aprendido el secreto de su ser, pero lo hace para registrar y evocar un estado de ánimo que arraiga hondamente en ideas chinas sobre la naturaleza del universo.

Nada en el arte occidental puede compararse con dicha concepción de la pintura, hasta el punto de que el lenguaje en el que comentamos las imágenes difiere tan radicalmente de la terminología crítica del lejano Oriente que todas las tentativas de pasar de una lengua a otra fracasan por esta básica diferencia de categorías. Con lo cual se hace todavía más interesante el proseguir la pesquisa de los rasgos humanos comunes que sobreviven a todo cambio de estética y toda reorientación de finalidad: la necesidad de fórmulas adquiridas.

Todo el mundo reconoce que tal necesidad es primordial en el arte medieval. Durante casi mil años, entre los siglos III y XIII de nuestra era, el contacto del arte con el mundo visible fue extremadamente tenue. Para los fines del relato y de la enseñanza doctrinal, el artista se confiaba a las fórmulas desarrolladas por el arte clásico, convenientemente adaptadas y transformadas para encajar en los nuevos contextos. El arte medieval temprano, según sabemos, es un arte de copistas, de transcripción de los tradicionales ciclos pictóricos en un idioma más o menos individual. Hemos visto los extraños resultados que se producían incluso en el siglo XIII, cuando un maestro hábil como Villard de Honnecourt quería usar su arte para registrar una experiencia individual y única, su encuentro con un león (ilustración 52).





105, 106. Villard de Honnecourt, *Construcciones*. *La rueda de la Fortuna*, h. 1235; pluma sobre pergamino.

El carácter de aquel retrato contrasta significativamente con la familiaridad de las figuras trucadas que Villard incluyó en su álbum de fórmulas (ilustración 105). Podríamos encontrar un paralelo para cada uno de estos diagramas en los manuales modernos de dibujo. Villard y sus compañeros debieron de experimentar las mismas dificultades para dibujar, y necesitar las mismas ayudas psicológicas para aprender, que nosotros. Es posible que también él apreciara menos a los pintores diestros que a los arquitectos, quienes tenían que dominar los rudimentos de la representación sin necesidad de una habilidad refinada. Pero la mayoría de sus páginas indican una cierta libertad de invención que se aleja del apoyo de los ciclos narrativos individuales y se atreve a componer con novedad.

Tal vez el modo mejor de clarificar la diferencia básica entre la función del arte en los contextos medievales y en épocas poste-

riores es recurrir a una terminología con la que Villard debía de estar perfectamente familiarizado: la distinción filosófica entre «universales» y «particulares». Ya hemos encontrado este tema mayor de la filosofía occidental en nuestra discusión de la cama de Platón. Los nombres ordinarios, tales como «hombre», «cordero», «perro, o «león», denotan conceptos, «universales». Se refieren a conjuntos de objetos de los cuales los individuos son meros ejemplos. En las escuelas medievales se batallaba sobre si a estos universales había que considerarlos más o menos «reales» que a los objetos particulares tales como el hombre Villard, el perro Noble, o el león Rex. En tal terminología, lo que he llamado «esquema» se refiere a universales. Villard, no menos que los manuales de dibujo chinos o modernos, enseña cómo dibujar «un hombre», o «un perro», cuando el contexto lo requiere. En los contextos normales para el arte medieval, el esquema podía funcionar como un jeroglífico o un pictograma. En el álbum de Villard se impone con toda su autoridad cuando el artista muestra cómo dibujar la rueda de la fortuna (ilustración 106), aquella tremenda imagen de la inestabilidad del sino humano que la Edad Media tomó de la visión de Boecio en su adversidad. Tales figuras, ascendiendo o cayendo, no son hombres concretos, sino análogos al protagonista de la moralidad escénica *Everyman*, y a nosotros nos incumbe aplicarnos el concepto a nosotros mismos. El caso del león de Villard, naturalmente es distinto. Y sin embargo, al hacer constar que lo dibujó *al vif*, probablemente no pretendía decir más que lo que decimos cuando usamos un «universal» para decir que hemos visto «un león».

III

El retorno al ideal clásico de la imagen «convincente», en el Renacimiento, no cambió necesariamente la naturaleza del problema: sólo creó criterios más exigentes para la representación de los universales, fueran leones u hombres. Pero en un aspecto no conviene exagerar la importancia de aquellos nuevas crite-

rios. Como en los tiempos clásicos, otra vez había que presentar el relata al espectador como si este fuera testigo ocular de acontecimientos imaginarios. Alberti sacó la conclusión final de aquella renovada exigencia al describir el marco como una ventana por la cual el espectador mira al mundo del cuadro. Para satisfacer tal exigencia, el artista tenía que conocer las modificaciones del esquema causadas por el ángulo de visión, o, en atrás palabras, tenía que saber la rama de la geometría proyectiva conocida por «perspectiva». No bastaba con disponer de un libro de esquemas con gráciles pinturas de perros que corren. Había que visualizar la configuración tridimensional del perro, si uno quería que pareciera convincente en variadas orientaciones, como lo parece en *La cacería* de Uccello (ilustración 107).

En Uccello todavía percibimos el esquema con mucha fuerza. Es muy posible que primero hiciera un modelo en madera y que luego desarrollara geométricamente los escorzos. Pero el artista del Renacimiento que quería poblar libremente su escenario con todo modo y manera de seres vivientes no podía descansar en tales métodos de rodeo. Tenía que esforzarse hasta alcanzar un mayor conocimiento de los universales, y dominar la estructura de las cosas tan completamente que pudiera imaginarlas visualmente en cualquier contexto espacial.



107. Uccello, *La cacería*, detalle, h. 1460.

Ni que decir tiene que el ejemplo más ilustre de esta unión natural entre el conocimiento y el arte es Leonardo da Vinci. Mucha distancia parece haber desde los trucos geométricos de Villard y su león heráldico hasta la incesante búsqueda de Leonardo en pos del secreto de la forma orgánica, y sin embargo tienen que ser nociones de un mismo orden, porque ambas se dirigen hacia lo «universal». Un ejemplo puede bastar. A Leonardo, evidentemente, no le satisfacían los métodos para dibujar árboles entonces vigentes. Él conocía un modo mejor. «Recordad», enseñaba, «que siempre que una rama se divide, el brote se adelgaza proporcionalmente, de modo que si dibujáis un círculo que circunscriba la copa de un árbol, la suma de las secciones de cada rebrote debe ser igual al grueso del tronco» (ilustración 108). No sé si esta ley es cierta. No creo que lo sea del todo. Pero en tanto que guía del «cómo dibujar árboles», la observación de Leonardo no tiene precio. Al enseñar las presuntas leyes del crecimiento, Leonardo da al artista una fórmula para construir un árbol, de modo que puede seguir creyéndose el creador, el «Señor y dueño

de todas las cosas», que sabe los secretos de la naturaleza y puede «hacer» árboles como esperaba «hacer» un pájaro que volara.

Creo que eso que llamamos el interés por la estructura en los artistas del Renacimiento tiene una base muy práctica, en su necesidad de conocer los esquemas de las cosas. En cierto modo, en efecto, nuestro concepto mismo de «estructura», la idea de cierto andamiaje o armazón que determina la «esencia» de las cosas, refleja nuestra necesidad de un esquema con el cual asir la infinita variedad de este mundo cambiante. No es de extrañar que tales cuestiones quedaran algo difuminadas bajo una niebla metafísica que se abatió sobre la crítica del arte en los siglos XVI y XVII.

IV

La distinción medieval entre universales y particulares era primordialmente una cuestión de lógica. En tales términos, Leonardo había descubierto una ley sobre la clase biológica llamada «árboles» a la que pertenecía todo árbol individual. Quienes quisieran retratar un árbol de su jardín tenían que enterarse primero de la estructura y proporción de los árboles. Pero, gracias en parte a la influencia de platonismo, la entera distinción podía presentar un aspecto diferente. Para Platón, lo universal es la idea, y el diseño perfecto del árbol existe en algún lugar más allá de los cielos, o, por usar el término técnico, en el mundo inteligible. Árboles o caballos u hombres individuales, según puede encontrarlos el pintor en la vida real, son sólo copias imperfectas de aquellos diseños eternos, imperfectas porque la vil materia se resistirá siempre al sello sin mácula, e impedirá que la idea se realice. En esta premisa se basaba el propio Platón para negar validez al arte: ¿qué valor puede tener el copiar una copia imperfecta de la idea? Pero, basándose en el mismo argumento, el neoplatonismo intentó asignar al arte un nuevo lugar, noción a la que se agarraron ávidamente las nacientes academias. La cuestión estriba precisamente, argumentaban, en que el pintor, a diferencia de los mortales ordinarios, es una persona dotada del don divino de

percibir, no el mundo imperfecto y esquivo de los individuos, sino los propios diseños eternos. Tiene que purificar al mundo de su materia, cerrar sus grietas, y aproximarlo a la idea. Para ello le ayuda el conocimiento de las leyes de la belleza, que son las de unas relaciones geométricas simples y armónicas, junto con el estudio de aquellas obras antiguas que ya representan a la realidad «idealizada», o sea aproximada a la idea platónica.



Me parece que esta doctrina, predominante en las academias durante por lo menos trescientos años, desde 1550 hasta 1850, descansa en el engañarse a sí mismo. Aureola al arte de no dibujar ningún árbol, ningún hombre particular sino un hombre —o sea, a una continuación del arte conceptual de Villard—, con un halo filosófico algo especioso. El mero retrato es servil y bajo. Debemos recrear a la naturaleza. Si el árbol o el hombre que tenemos delante no se ajustan al andamiaje geométrico ahora presentado como el canon perfecto, tanto peor para el árbol o el hombre. El pintor perfecto está dotado de la facultad de ver lo universal en lo particular, de mirar, a través de la gan-

ga de la materia, la «forma esencial», que —dicho en términos aristotélicos más bien que platónicos— moldeó desde dentro la resistente arcilla.

108. Leonardo da Vinci, *Esquema del crecimiento de los árboles*.

No tenemos por qué poner en duda que los pintores experimentaron la excitación resultante. Sin embargo, uno sospecha que el diseño que encontraban detrás del mundo visible no era el ordenado desde los cielos, sino el recuerdo de las formas aprendidas en la juventud. ¿Acaso un chino no llamaría «perfecta» a la orquídea que se ajustara más a las reglas por él asimiladas? ¿No tendemos a juzgar a los cuerpos humanos por su semejanza a aquellas estatuas griegas que se han venido identificando tradicionalmente con el canon de la belleza?

V

NO PRETENDO que esta sugerencia encierre toda la verdad sobre los mudables ideales de la belleza natural. Pero pienso que un estudio de la metafísica del arte tendría que complementarse siempre con un análisis de su práctica, y en particular de la práctica de la enseñanza.

Pocos aspectos del pasado nos resultan más difíciles de captar y revivir que la vieja experiencia de adiestramiento. Sin duda nos indignarían la dureza e incluso la crueldad de las exigencias que imponía al joven aprendiz. Igual como el joven cantor vivía en casa de su maestro y aprendía y practicaba escalas durante años bajo su vigilancia constante, el aprendiz de pintor quedaba entregado a las manos de su contratista, que cuidaba de que pasara horas ejercitándose en copiar las obras de los grandes. «Dibuja, Antonio, dibuja, Antonio, y no pierdas tiempo», escribía en una hoja de papel el anciano Miguel Angel para azuzar a un aprendiz indolente, y tales palabras debieron de tener eco en los talleres de toda Europa. La finalidad de aquellos ejercicios quedó claramente formulada en un tratado del siglo XVII, obra del pintor Jo-

achim von Sandrart: «Cuando nuestro entendimiento engendra sus conceptos bien concebidos, y la mano, adiestrada por muchos años de dibujo industrioso, los pone en el papel de acuerdo con la razón, se manifiesta la perfecta excelencia tanto del maestro como de su arte».

En aquellos días, nadie dudaba de que el arte es «conceptual», en el sentido de que uno tenía primero que aprender y practicar cómo dibujar «un hombre», antes de que se le permitiera siquiera hacer una prueba en una clase del natural. En las academias se desarrollaba una enseñanza cuidadosamente graduada, desde la copia de grabados hasta el dibujo de moldeados de estatuas antiguas, que duraba años, antes de que al artista se le permitiera enfrentarse con un motivo natural. Esta insistencia en el dominio de la tradición es lo que aseguró la continuidad del arte desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, ya que durante todo aquel período nadie desafió la preponderancia del esquema. Naturalmente, el material copiable había aumentado inmensamente, con la aparición del grabado y la propagación de los moldeados de yeso. Además, lo complementaban tratados de anatomía y libros de proporciones, sin hablar del estudio del desnudo en que el artista ponía a prueba su conocimiento adquirido. Pero ninguna fuente mejor, para estudiar el adiestramiento de la mano y el ojo del artista, que los manuales de dibujo. En el contexto de este capítulo sólo puedo alertar la atención hacia la insospechada riqueza de este material. El *Catalogue of Books and Pamphlets in the National Art Library at South Kensington*, aparecido en 1888, cataloga más de quinientos títulos de libros que entran dentro de la categoría, y sin embargo aquella lista es incompleta. No es mera paradoja el decir que la rareza de tales libros en nuestras bibliotecas es sintomática de su pasada importancia. Sencillamente, se gastaban, manoseaban y desgarraban en talleres y estudios, e incluso los conservados están a menudo mal encuadernados e incompletos.

El primer manual impreso de diseños apareció en 1538 en Estrasburgo. Su autor, Heinrich Vogrherr, afirma explícitamente en la portada que el libro es una novedad. En la introducción, Vogtherr lamenta el sino del arte y de los artistas en tierras alemanas, a causa de la Reforma. Quiere impedir que las artes mueran, para que la cristiandad no se degrade en barbarie. Piensa especialmente en sus compañeros agobiados por esposa e hijos, o imposibilitados de viajar, y en beneficio de ellos ha compilado la *summa* de todos los trozos extraños y los más difíciles, que por lo común requieren mucha imaginación y meditación, para ahorrar dificultades a los colegas más débiles y capacitar a las mentes sutiles para remontarse todavía más, con el fin de que las artes renazcan y que Alemania recobre su papel guiador entre las naciones.

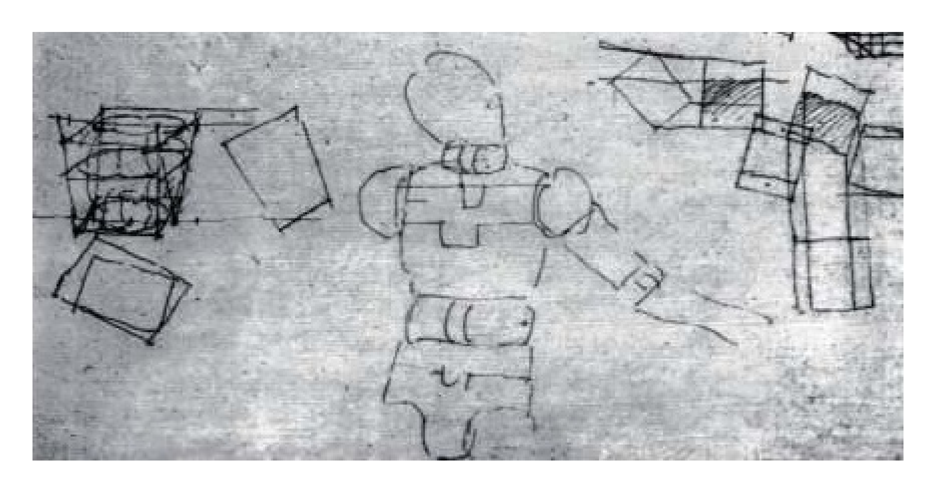


109, 110. Vogtherr, *Cabezas y pies*, 1538.

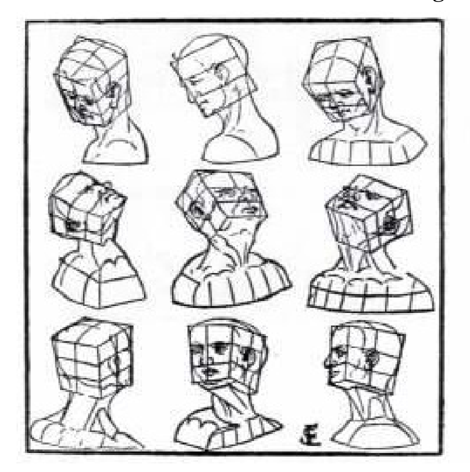
Los medios destinados para tan altos fines son los esquemas tradicionales según los conocemos por la práctica de los talleres de la baja Edad Media. Se encuentran páginas con caras y tocados fantásticos, y otras con manos en varias actitudes, pies, y adornos (ilustraciones 109 y 110).

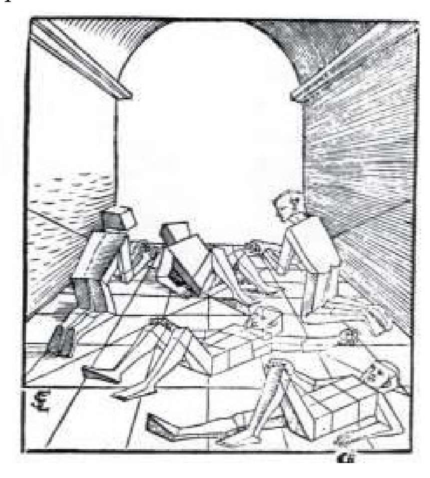
Comparada con el ingenuo librito de Vogrherr, la *Underweisung der Proporzion* que Erhard Schön publicó en 1538 es cosa de alto refinamiento. Allí encontramos un esquema de base para la cabeza humana vista desde todos los lados, y un método para imaginar al cuerpo humano como compuesto de formas simples (ilustraciones 112 y 113), cosas ambas que no han perdido nada de su popularidad. Schön debe su inspiración al famoso *Álbum de esbozos de Dresde* de Durero (ilustraciones 111 y 114) y a sus experimentos con la estructura geométrica y estereométrica del cuerpo humano, que han sido comparados con los métodos cubistas. No creo que tal comparación aclare nada. El cubista, según espero mostrar en un futuro capítulo, no se ha propuesto clarificar un esquema sino dejar perpleja nuestra percepción. Las investigaciones de Durero se entroncan con su búsqueda del secreto de la belleza, pero también con sus fines prácticos como educador. Podemos darnos cuenta de que persigue la construcción de una figura conveniente, que pueda servir de esquema cómodo para futuras generaciones. Bastará citar otro libro alemán dentro de la misma tradición: *Des Circkels unnd Richtscheyts… Underwisung*, de Heinrich Lautensack, aparecido en Frankfurt en 1564. En sus páginas encontramos ejemplos de todos los artificios modernos: entre otros, la sugerencia de imaginar el esquema de un esqueleto como una construcción de alambre, con puntas en vez de articulaciones (ilustración 115).

En conjunto, sin embargo, los libros de dibujo del siglo XVI, con tanto cargar el acento sobre la geometría proyectiva, carecían al parecer de la simplicidad que se creía necesaria para la instrucción de los principiantes. Esto es, por lo menos, lo que leemos en el poema de Carel van Mander sobre el arte de la pintura, escrito poco antes de 1600. «Ojalá, escribe, «que un gran maestro publique impreso, para uso de los jóvenes, un abecedario sobre los primeros elementos de nuestro arte. Yo soy demasiado torpe para hacerlo, y los que podrían no lo hacen».

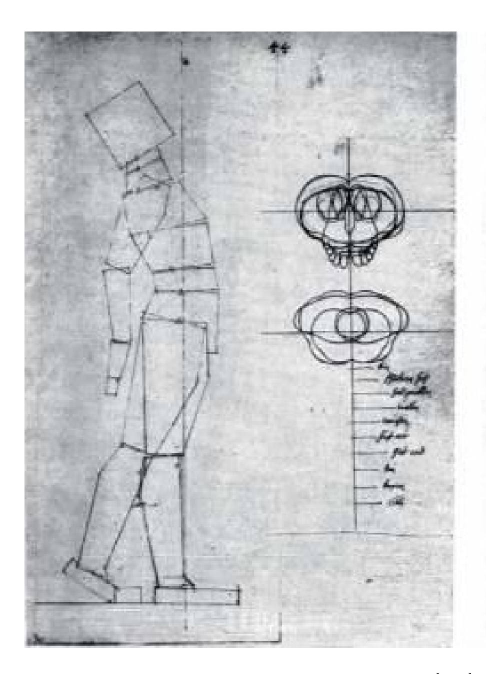


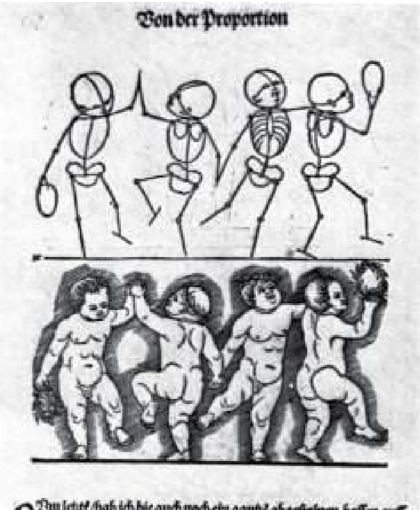
111. Durero, *Figura yacente*, h. 1513.





112, 113. Schön, *Cabezas y cuerpos esquemáticos*, h. 1538.





114. Durero, *Estudio de proporciones*, h. 1513.
115. Lautensack, *Dibujo esquemático*, 1564.



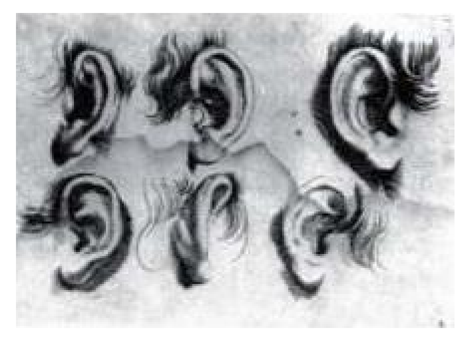


116. Fialetti, *Ojos*, 1608.
117. Agostino Carraci, *Rasgos*.

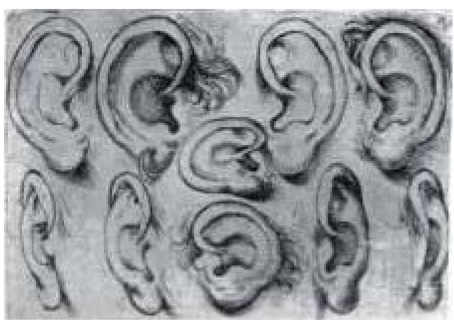
Pero, según ocurre tan a menudo, la demanda produjo una oferta. En 1608 apareció en Venecia el que parece ser el primer libro de un nuevo tipo, «El verdadero método y orden para dibujar todas las partes y miembros del cuerpo humano» de Odoardo Fialetti. Muchas de sus páginas se insertan en la tradición de Vogtherr, pero Fialetti alcanza mucho más detalle en su análisis de las varias partes del cuerpo humano. Empieza con una

página de ojos (ilustración 116), que combina el principio del «arte gráfico por grados fáciles» con variedad de ejemplos. Parece que Fialetti derivó aquel modo de estudio detallado del taller de un artista mucho mejor que él, Agostino Carracci. Muchos dibujos de este maestro tienen el mismo carácter analítico, lo cual confirma su reputación como uno de los fundadores de la tradición académica (ilustración 117). Fuentes del siglo XVII mencionan que Agostino consideraba que la oreja es el rasgo más difícil de dibujar, y que había construido un gran modelo en yeso para el adiestramiento de sus discípulos. En los siglos XVII y XVIII circulaban numerosos grabados didácticos atribuidos a Annibale Carracci, aunque se duda de quién fuera el autor. La influencia de los Carracci sobre los manuales de dibujo puede estudiarse en la obra de otros dos miembros de la escuela de Bolonia, el Guercino y Guido Reni. La serie del Guercino se publicó en 1619. La influencia de Fialetti, o tal vez de un modelo salida del taller de los Carracci, es evidente si comparamos sus páginas de orejas (ilustraciones 118 y 119). Es precisamente el tipo de dependencia que esperaríamos de antemano: es más fácil aprender a dibujar orejas en los libros que del natural. No puede por tanto sorprendernos que a su vez el Guercino tuviera que prestar sus orejas a un libro de esquemas nórdico, la vasta enciclopedia de imágenes de Crispyn van de Passe llamada *La luz de la pintura y del dibujo*, cuya primera edición apareció en Amsterdam en 1643. Para satisfacer la demanda de un abecedario, proclamada por su compatriota Van Mander, Van de Passe copió al Guercino (ilustración 120), pero a la vez retradujo sus modelos en diagramas simples que recuerdan el moderno manual de dibujo. En más de doscientas láminas, Van de Passe incorpora también un inventario visual del mundo animal que incluye encantadoras simplificaciones tales como las del ciervo visto desde detrás (ilustración 121), y la del pájaro que anticipa el ejemplo del siglo XX (ilustración 122). Pero, como ocurre tan a menudo en historia, la semejanza puede

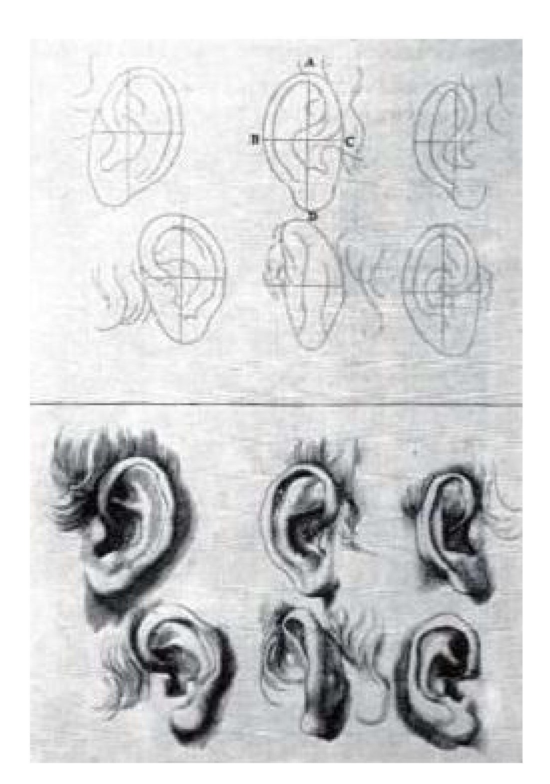
ayudarnos a definir la diferencia de actitud en el trasfondo de esos diagramas casi idénticos. Lo que para nosotros es sólo un atajo, un truco para el principiante, al artista del siglo XVII le revela también algo de la estructura del mundo. En el texto del libro leemos que es providencial que los pájaros, como todas las criaturas, se compongan de simples formas euclídeas. Podríamos ver en esta confidencia un eco del *Timeo* de Platón, la idea de que los cuerpos regulares son los constituyentes últimos del mundo. Por consiguiente, el esquema regular que nosotros llamamos una abstracción lo «encontraba» el artista en la naturaleza. Forma parte de las leyes de su ser.



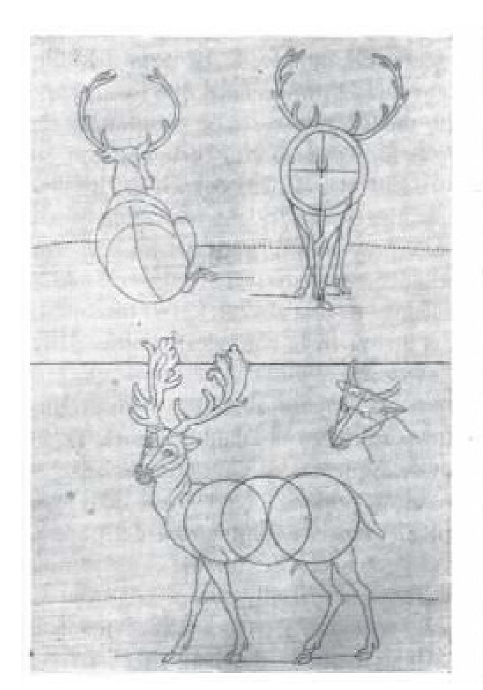
118. Guercino, *Orejas*, 1619.

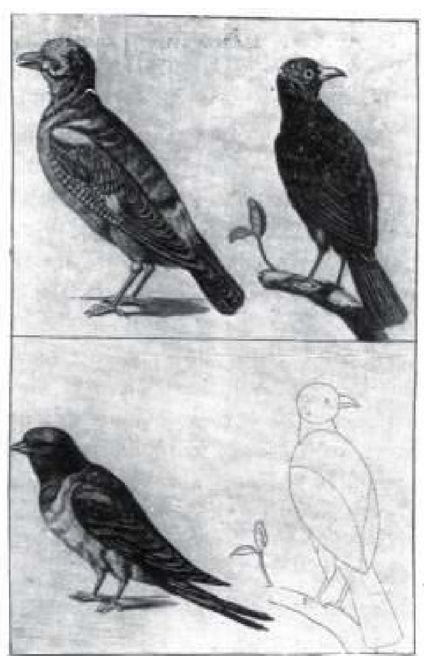


119. Fialetti, *Orejas*, 1608.

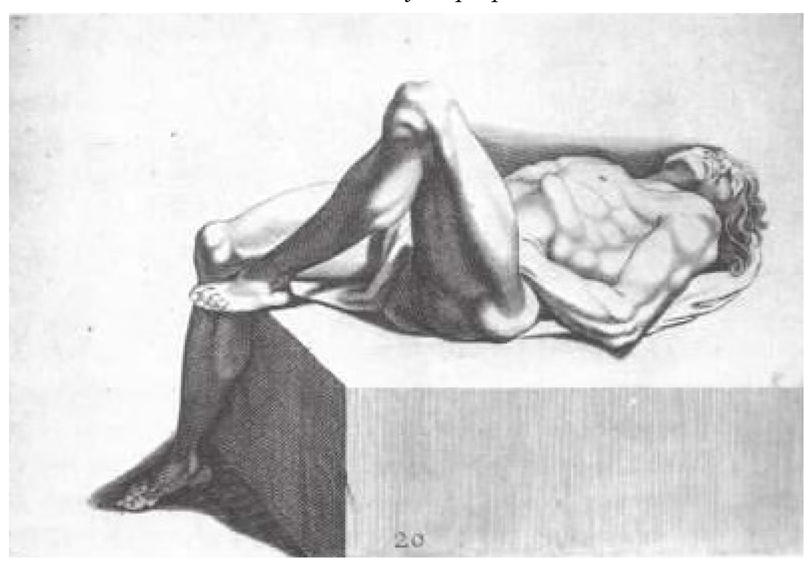


120. Van de Passe, *Orejas dibujadas al modo de Guercino y esquemas*, 1643.





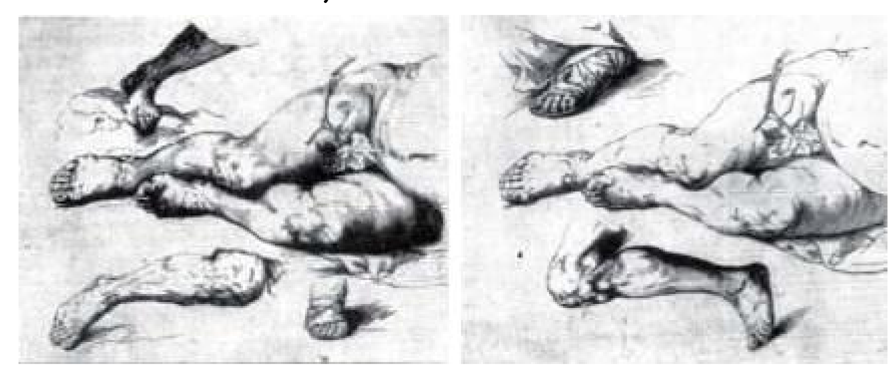
121. Van de Passe, *Ciervo en esquema*, 1643.
122. Van de Passe, *Pájaros y esquema*, 1643.



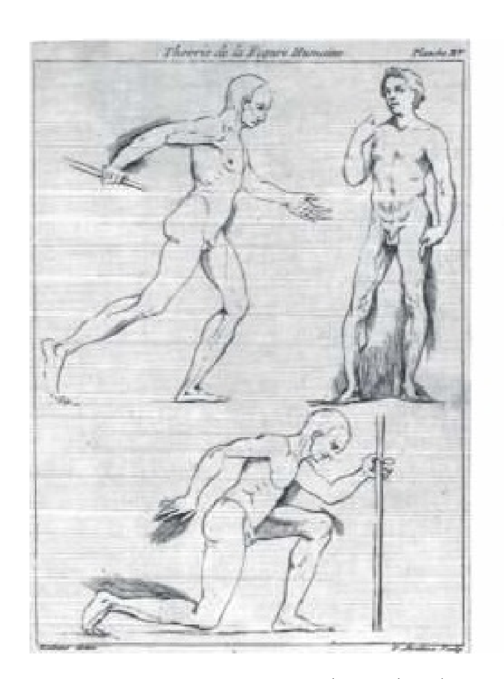
123. De Jode, *Figura de academia*, 1629.

Por un curioso azar, el mismo siglo produjo un paralelo en el lejano Oriente. En el libro de esquemas chino a que me he referi-

do antes, podemos leer: «Uno tiene que conocer bien la entera forma del pájaro. Los pájaros nacen de huevos. Y sus formas se parecen a huevos, con el añadido de cabeza, cola, alas y patas». Al desarrollar el pájaro a partir del huevo, el artista seguía el camino de la naturaleza. Pero el libro se abstiene de ilustrar los trucos diagramáticos. Por lo que yo sé, éstos no aparecen en el lejano Oriente hasta el siglo XVIII. Hokusai los usó. Sería interesante saber si los manuales de dibujo occidentales fueron responsables de la innovación. Pero, desde luego, cierta tradición es peculiar a Occidente: la figura de academia. También formaba parte del legado Carracci, pero el norte dio su aportación con un libro de Pieter de Jode que salió en Amberes en 1629 ostentando el característico título de *Varias figuras de academia nuevamente compiladas del natural con enorme trabajo y gran dispendio, muy útil para jóvenes que gozan con el arte del dibujo* (ilustración 123). Ahí la tradición de Rubens concluye con la de Italia.



124. Basado en Ribera, *Figura báquica y perfiles*, 1650.

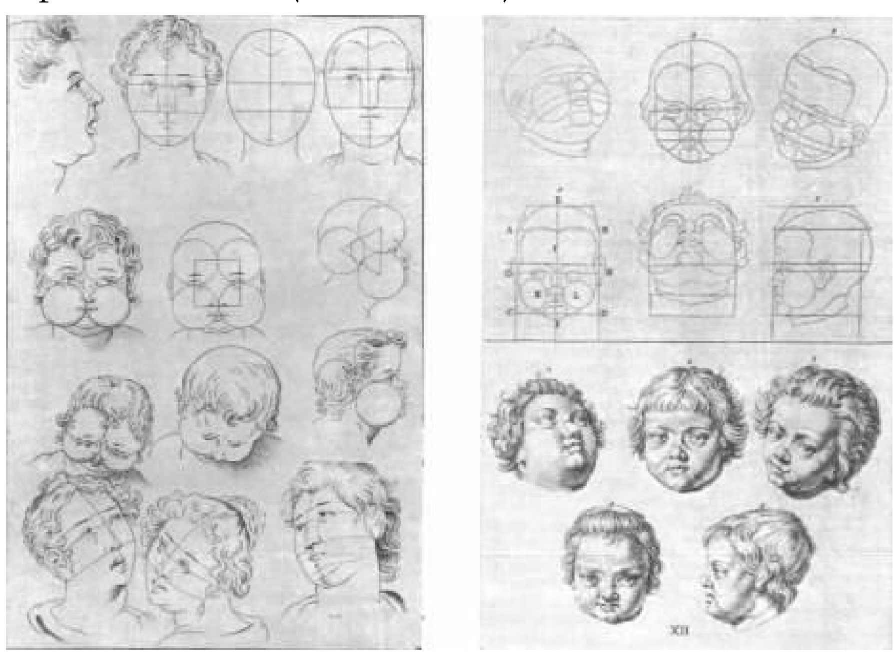




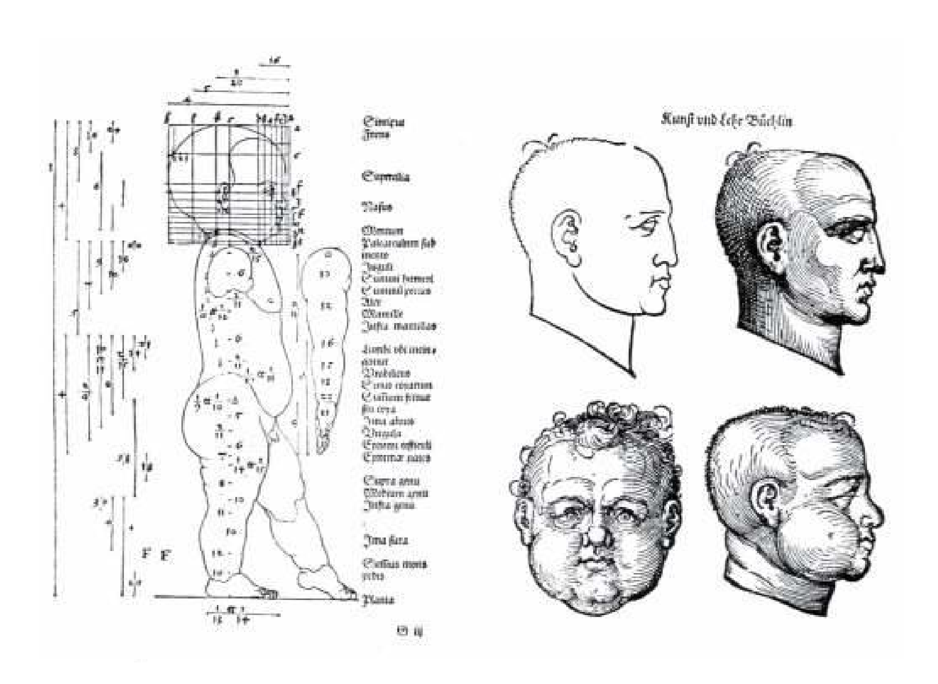
125. P. P. Rubens, de *Théorie de la figure humaine*, 1773.
126. Lautensack, *Esquema de un hombre corriendo*, 1564.

Nunca es fácil determinar lo que es original en este tipo de publicaciones. De Jade y Van de Passe, título de éste incluido, fueron apropiados por Frederik de Witt, que puso de pórtico a su *Lumen picturae* una notable variación sobre el grabado de Ribera titulado *El poeta* (página 4). Cuando se publicó el libro, Poilly ya había sacado en Francia una serie de grabados didácticos según Ribera, con el artificio de presentar cada detalle en contorno, para que fuera fácil de copiar, y con sombreado. También este artificio se incorpora al volumen de De Witt (ilustración 124). Esos pocos ejemplos se destinan a demostrar que tales libros constituyen realmente un depósito de fórmulas o esquemas que se propagaron por toda Europa. En 1773 apareció un curioso libro de láminas que pretendía ser reproducción de un tratado por Rubens, y que contiene, entre otras cosas, ilustraciones del *Tratado* de Leonardo; pero en una de sus páginas (ilustración 125) encontramos la postura del *David* de Miguel Angel junto

con el esquema de un hombre corriendo que resultaba ser una copia de Laurensack (ilustración 126).



127. De Witt, *Angelillos*, h. 1660.
128. Van de Passe, *Angelillos*, 1643.



129. Durero, *Proporciones de un niño*, 1532.
130. Beham, *Perfiles*, 1565.

En cierto modo, pues, a estos libros se los puede comparar realmente con vocabularios. Después de todo, también los diccionarios han crecido a través de las épocas absorbiendo el saber y los errores de diccionarios precedentes. Un último ejemplo puede ilustrar el papel de aquel vocabulario visual. Entre las fórmulas de De Wit se encuentra un esquema (ilustración 127) para dibujar cabezas de niños que podemos hacer remontar a Van de Passe. Las cabezas basadas en tales curiosas construcciones se parecen bastante a los angelillos de Rubens. Pero si miramos más atentamente vemos que éstos, a su vez, son sólo adaptaciones y modificaciones de una fórmula desarrollada por Durero (ilustración 129). No derivaban de Durero directamente. Van de Passe (ilustración 128) incorporó también a su diccionario visual copias de un librito de Sebald Beham (ilustración 130), y sospecho que fue Beham quien infectó con paperas a los angelillos de Rubens. Ahora bien, mientras tales cosas queden al nivel de los libros de modelos, pueden divertir, pero no pueden tener gran

importancia. Se hacen mucho más interesantes en cuanto empezamos a preguntarnos si es posible que un maestro como Rubens pudiera también estar influido al retratar niños, incluso en los retratos de sus propios hijos (ilustración 131) por el esquema de proporción adquirido en su juventud.



131. Rubens, *Retrato de su hijo*, detalle, h. 1620.

Aquí, en efecto, chocamos de pronto con el problema real de tales métodos de enseñanza: la relación entre el universal y el particular. Es el problema del retrato, al que miramos desde otro ángulo en el segundo capítulo. Lo que llamé la «patología del retrato» sólo puede estudiarse con ejemplos cuando todavía hay manera de comparar la «exactitud» de lo registrado por el retratista. Nunca sabremos «qué cara tenían» realmente los hijos de Rubens, pero esto no significa necesariamente que nunca estará a nuestro alcance el examinar la influencia que los modelos o es-

quemas adquiridos ejercen sobre la organización de nuestra percepción. Sería interesante examinar esta cuestión por procedimientos experimentales. Pero todo estudioso del arte que se ha ocupado intensamente con una familia de formas ha sentido esta influencia. La verdad es que yo mismo recuerdo con vividez la estupefacción que tuve cuando estudiaba esas fórmulas de niños mofletudos: nunca hubiera creído que pudieran existir en la realidad, pero de pronto vi por todas partes niños como aquellos.

Esta tendencia de nuestras mentes a clasificar y registrar nuestra experiencia en términos de lo conocido tiene que presentar un problema real para el artista, cuando se enfrenta con lo particular. Y en verdad, puede muy bien haber sido esa dificultad lo que provocó el derrumbe de la fórmula en el arte.

VI

Me gustaría ilustrar esa ambivalencia mediante la más extendida y conocida de todas las fórmulas diagramáticas enseñadas en la tradición occidental: la de la fórmula de óvalo o huevo dividido que sirve para significar la cara. Van Mander exhorta al aprendiz a practicar con diligencia la forma del huevo con la cruz, sin la cual ninguna cabeza puede salir bien, y por tanto es perfectamente adecuado que aparezca encabezando un capítulo de uno de los manuales de dibujo más divulgados en la época (ilustración 132). ¿Cómo tendríamos que describir el valor de este artificio de taller? Tal vez la forma de huevo es tan útil porque es un correctivo eficaz contra uno de los errores que las personas no adiestradas cometen más a menudo al dibujar una cabeza: el error de identificar lo que nos interesa, es decir, la cara, con la cabeza entera. En el garabato de un niño los rasgos que constituyen una cara —los puntos para los ojos, las rayas para la nariz y la boca— no están más que rodeados de cualquier modo por una línea que sirve de soporte a las orejas y, si hace falta, a un sombrero (ilustración 133). Este tosco esquema conceptual es generalmente un disco. Al exigir al principiante que adopte otro

punto de partida, uno que le obligue a pensar primero en la cabeza y luego en la cara como subordinada a su estructura tridimensional, el profesor logrará inducir un progreso.

Grandes y pequeños artistas han usado este método para indicar una cabeza. De hecho, la popularidad de la fórmula entre pintores tan distintos como Leonardo y Fra Bartolomeo, el Veronés y Rembrandt (ilustraciones 134-137), atestigua la unidad de lenguaje en la representación que es mi propósito destacar en los presentes capítulos. En sus dibujos, el esquema se presenta en forma de notaciones taquigráficas que el artista expansionará y rellenará en el momento oportuno. Y a pesar de todo, creo yo, cuando llamamos a tales fórmulas «abreviaturas» o «simplificaciones» no llegamos a apreciar del todo su jerarquía psicológica. El artista no necesita pensar primero en una cabeza real que luego reduce a un ovoide abstracto: incluso para él el ovoide, el esquema, es el punto de partida que luego revestirá con carne y sangre si la ocasión lo requiere.

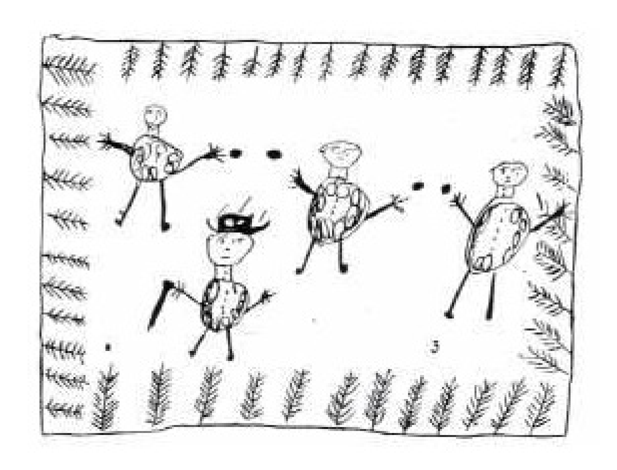


132. Van de Passe, Del frontispicio de un libro de dibujo, 1643.

Pero, evidentemente, tanta confianza en un esquema puede bloquear el acceso hasta el retrato eficaz, si no lo acompaña una constante disposición a corregir y revisar. Poseemos un testimonio precioso de la existencia de este peligro incluso en los pintores bien adiestrados del siglo XVIII. Pieter Camper, un gran anatomista de la época, nos dice que «los pintores de retrato de hoy en día generalmente trazan un óvalo en la tela antes de que la persona que hay que pintar se siente para posar, y hacen una cruz en el óvalo, que dividen en la longitud de cuatro narices y el ancho de cinco ojos; y pintan la cara de acuerdo con estas proporciones a las que tiene que acomodarse, por mucho que varíen sus proporciones auténticas». Camper va incluso más lejos. Somete a un escrutinio cuidadoso el esquema tomándolo de un libro de dibujo de Preissler (ilustración 138), y explica que de medio perfil la receta falla por completo, porque la boca se acerca demasiado a la oreja (ilustración 139). Sin embargo, nos dice que, en contraste con Van Dyck y los italianos, los pintores nórdicos generalmente cometen el error.

Resulta una vez más que la diferencia entre Villard, que trazaba su león esquemático y lo llamaba un retrato del natural, y el pintor del setecientos criticado por Camper, es sólo de grado. Ambos aplican un estereotipo universal a un miembro de un conjunto, el león Rex o el lord Xyz. Ahora bien, puede ser cierto que una vez que un jornalero del arte ha aprendido a elaborar la imagen de una cabeza tolerablemente convincente, puede verse tentado a usar aquella fórmula canónica por el resto de sus días, añadiendo simplemente los rasgos distintivos que señalan al almirante o a la belleza aristocrática. Pero, evidentemente, una vez que se encuentra en posesión de una cabeza canónica, puede usarla también como punto de partida para correcciones, para medir todas las desviaciones individuales del arquetipo. Puede primero dibujar éste en la tela o mentalmente, no para completarlo, sino para compararlo con la cabeza del modelo viviente e

introducir las diferencias en el esquema. Por lo que hemos visto de la necesidad de esquemas, no debe sorprendernos que incluso un esquema equivocado sea un instrumento útil. Nuestro aparato de percepción está constituido de tal modo que sólo entra en acción cuando se la excita por medios semejantes. Se habla mucho de entrenar el ojo o de enseñar a ver, pero esta fraseología puede inducir a error si esconde el hecho de que lo que podemos aprender no es a ver, sino a discriminar. Si el ver fuera un proceso pasivo, un registrar los datos por la retina como por una placa fotográfica, sería realmente absurdo que necesitáramos un esquema equivocado para llegar a un retrato correcto. Pero cada día nos llegan de los laboratorios de psicología nuevas y asombrosas confirmaciones de que esa idea, o ideal, de la pasividad es completamente irreal. «La percepción», se ha dicho recientemente, «puede considerarse primariamente como la modificación de una anticipación». Es siempre un proceso activo, condicionado por nuestras expectativas y adaptado a las situaciones. En vez de tanto hablar de ver y conocer, nos resultaría un poco más provechoso hablar de ver y darnos cuenta. Sólo nos damos cuenta cuando *buscamos* algo, y miramos cuando nos llama la atención algún desequilibrio, una diferencia entre nuestra expectativa y el mensaje que llega. No podemos registrar todo lo que vemos en una habitación, pero nos fijamos si algo ha cambiado. No podemos registrar todos los rasgos de la cara, y mientras se ajustan a lo que esperamos caen calladamente como fichas por la ranura de nuestro aparato perceptivo. Parecidamente, hemos llegado a aceptar que ciertas formas en las pinturas representan cabezas, y nada nos desazona hasta que algo nos llama la atención; aunque si entrara en nuestra casa alguien con una cabeza en forma de huevo, o incluso con la boca mal situada como las de Preissler, seguramente nos daríamos cuenta de que algo anda mal.



133. Dibujo infantil, *Batalla de nieve*.



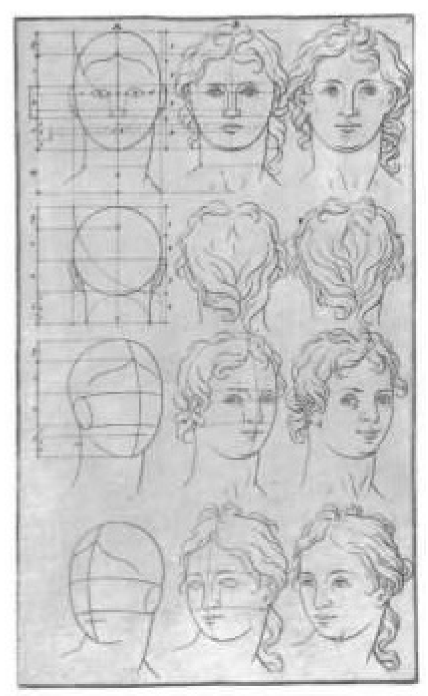


134. Leonardo da Vinci, *Cabeza esquemática*.
135. Fra Bartolomeo, *Dibujos*.

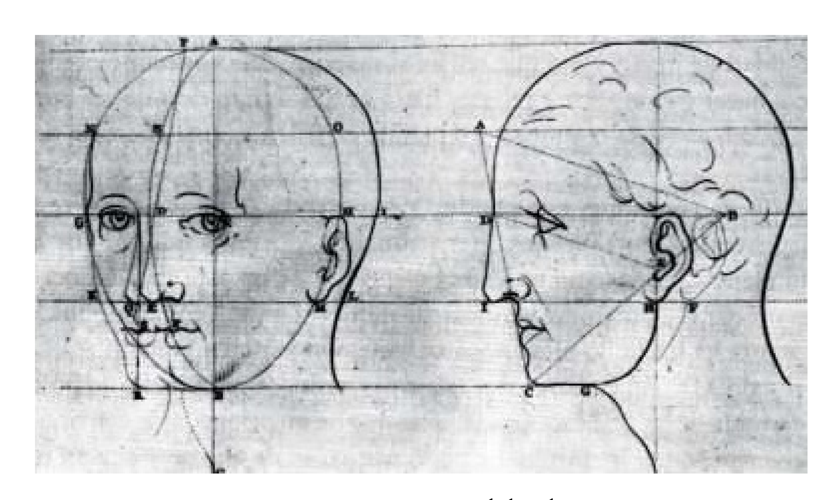




136. Veronés, *Estudio para «Las bodas de Caná»*, detalle.
137. Rembrandt, *Calvario*, detalle.



138. Preissler, *Cabezas en esquema*, 1734.



139. Camper, *Las proporciones de la cabeza*, 1794.

VII

MIRADA BAJO esa luz, aquella seca fórmula psicológica del esquema y la corrección puede enseñarnos mucho, no sólo sobre la esencial unidad entre el arte medieval y el posmedieval, sino también sobre su vital diferencia. Para la Edad Media, el esquema es la imagen; para el artista posmedieval, es el punto de partida para correcciones, ajustes, adaptaciones, el medio para hurgar en la realidad y para luchar con lo particular. La contraseña del artista medieval es la firme línea que atestigua su dominio del oficio (ilustración 140). La del artista posmedieval no es la facilidad, que evita, sino un constante estado de alerta. Su síntoma es el esbozo (ilustración 141), o mejor los muchos esbozos que preceden a la obra terminada, y, a pesar de toda la habilidad de mano y ojo que señala al maestro, una constante predisposición a aprender, a hacer y comparar y rehacer hasta que el retrato deja de ser una fórmula de segunda mano y refleja la única e irrepetible experiencia que el artista desea apresar y conservar.

Esta búsqueda constante, este bendito descontento, es lo que constituye la levadura de la mente occidental desde el Renacimiento, y penetra nuestro arte no menos que nuestra ciencia. Porque no es sólo el científico de la casta de Camper el que es ca-

paz de examinar el esquema y verificar su validez. Desde Leonardo, por lo menos, todo gran artista ha hecho lo mismo, consciente o inconscientemente.

Hasta el siglo XIX, sin embargo, los esquemas recibidos de la tradición poseían cierta autoridad derivada de las opiniones metafísicas que he mencionado: la convicción de que el artista debe representar lo universal y no lo particular, de que no está aquí para copiar servilmente los accidentes de la naturaleza, sino para tener la mirada fija en lo ideal.





140. Villard de Honnecourt, *Página de dibujos*, h. 1235.
141. Leonardo da Vinci, *Estudio de caballo*, h. 1505.

Hasta que se desvaneció esta convicción metafísica, no estalló el conflicto real. Los artistas se revolvieron contra las academias y contra los métodos de enseñanza tradicionales, porque sentían que la tarea del artista era entendérselas con la experiencia visual única, que nunca pudo haberse previsto y nunca puede volver a ocurrir. Así pues, la historia del arte en el siglo XVIII tardío y en el XIX se convirtió, en cierto modo, en la historia de la lucha contra el esquema. No del todo, sin embargo. Ciertos artistas tuvieron siempre la cabeza despejada. Degas, por ejemplo, apagó la

excitada charla de sus amigos impresionistas con la observación de que la pintura es un arte convencional y que ocuparían mejor su tiempo copiando dibujos de Holbein. Según Meder, fue Rousseau quien primero, en el *Emilio* de 1763, protestó contra la manera tradicional de enseñar los elementos del dibujo. A su Emilio no había que enseñarle nunca a copiar obras de otros, y sólo debía copiar la naturaleza. Es uno de esos programas que puede decirse que están cargados de ignorancia explosiva. Cierto que cosas parecidas se habían dicho antes, de Lisipo o por Lisipo, del Caravaggio o por el Caravaggio, pero en el siglo XVIII la exigencia tiene otro timbre. Es la época del «genio original» y de la adoración de la naturaleza. Y con ella se inicia la ruptura con la tradición, que presagia el dilema moderno.

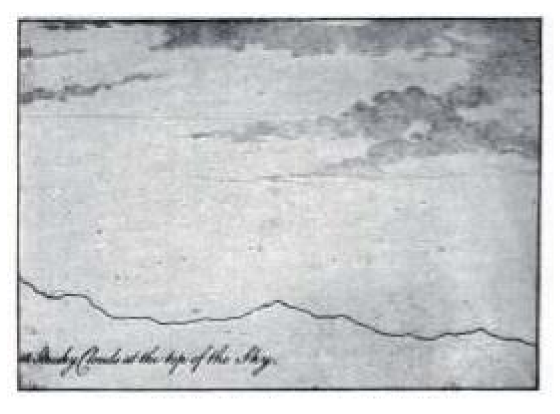
Ningún artista encarna este dilema mejor que John Constable, con cuya obra inicié los presentes capítulos. Casi todas sus manifestaciones traicionan esa ambivalencia frente a la tradición. «Recuerdo haberle oído decir», escribe Leslie, «cuando me pongo a hacer un esbozo del natural lo primero que procuro es olvidar que he visto nunca un cuadro». El psicólogo que oye decir que alguien «intenta olvidar» levanta en seguida las orejas. El hecho es que se encierra una extraña ironía en este manifiesto de originalidad incondicional, porque en sí mismo no es original. Cochin anota un dicho similar de Chardin, que, a su vez puede representar una variación sobre un tema entonado por Poussin, el gran tradicionalista. No es que tengamos que dudar de que todos aquellos artistas realmente se esforzaban por olvidar la fórmula. Pero el observador cuerdo apreciará que media toda la diferencia del mundo entre el intentar olvidar algo y el no haberlo sabido nunca. Puede ser incluso que el cínico recuerde el cuento del estafador que prometió a su víctima que hallaría un maravilloso tesoro en cierto lugar, en la medianoche de San Juan. Sólo había una condición: que el comprador de la promesa no tenía de ningún modo que pensar en un cocodrilo blanco mientras cavaba,

porque si pensaba en aquello el tesoro se desvanecería. El camino para hallar tesoros visuales no puede andar por ahí. Y nadie lo sabía mejor que el propio Constable, quien decía que un artista autodidacta tuvo un maestro en verdad ignorante. Pero la adoración de la tradición, que encontró tan predominante entre el público, le llevó a veces a hablar como si el artista pudiera prescindir de tradiciones: «En arte como en literatura, hay dos modos por los cuales los hombres aspiran a la distinción; en uno, el artista, por una cuidadosa aplicación a lo que otros han logrado, imita sus obras, o selecciona y combina sus varias bellezas; en el otro busca excelencia en su fuente primitiva la NATURALEZA. Uno se forma un estilo sobre el estudio de pinturas, y produce arte o imitativo o ecléctico, como se lo ha llamado; el otro mediante una observación cercana de la naturaleza descubre cualidades existentes en ella que nunca fueron retratadas antes, y así se forma un estilo que es original».

Y sin embargo, en el mismo pasaje con que empecé esta serie de conferencias, y al que todavía volveré, hace esta confesión: «Me he esforzado por trazar una frontera entre el arte auténtico y el manierismo, pero ni siquiera los más grandes artistas se han visto libres de la manera. La pintura es una ciencia y debería practicarse como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, pues, no puede considerarse a la pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural, de la cual las pinturas no son más que experimentos?».

¿Cómo logró Constable enlazar su admisión de que no existe arte sin «manierismo» (nosotros diríamos sin esquemas tradicionales) con su alegato en pro de la experimentación? Creo que pensaba que la historia de la ciencia representa una historia de avance continuo en la que los logros de un observador son utilizados y ampliados por el siguiente. Ningún científico se negaría a leer los libros de sus predecesores por miedo a convertirse en esclavo de la tradición. Y se da la casualidad de que podemos do-

cumentar esta misma actitud para Constable. El Courtauld Institute of Art, en Londres, posee un conmovedor testimonio que nunca se ha publicado porque su valía artística es tan escasa como a mí me parece grande su significación psicológica. Es una serie de copias, hechas por Constable, de un manual de dibujo de Alexander Cozens, el pintor paisajista del XVIII, que publicó para uso de sus discípulos una serie de esquemas de nubes (ilustración 142).



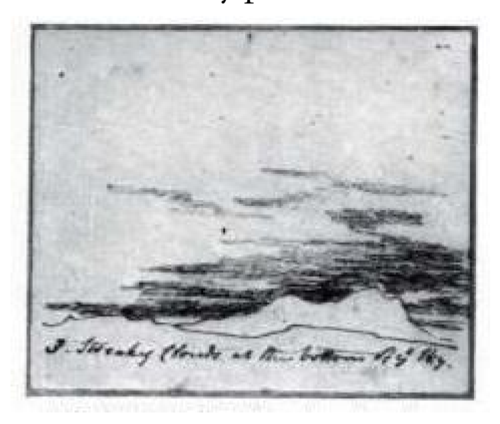
142



143

Constable, el audaz crítico de la tradición, se sentó en su pupitre y copió cuidadosamente aquellas planchas, que enseñan al estudiante una diversidad de cielos típicos. «Nubes estriadas en lo alto del cielo» (ilustración 143); «Nubes estriadas bajas en el cielo» (ilustración 144); «Medio nublado, medio claro, nubes

más oscuras que la llanura o la parte azul, y más oscuras arriba que abajo» (ilustración 145); y así sucesivamente, pasando por toda suerte de combinaciones y permutaciones.



144. Constable, dibujo basado en la lustración 142.



145. Constable, dibujo basado en Cozens.

Llegados a este punto, ya sabemos lo que Cozens enseña a Constable. No, ciertamente, el parecido de las nubes, sino una serie de posibilidades, de esquemas, que debieron de aumentar su facultad de atención gracias a la clasificación visual. Se ha señalado recientemente lo mucho que el interés de Constable por los fenómenos más huidizos del mundo visible se aproxima al de su compatriota y contemporáneo Luke Howard, a quien debemos la clasificación de las formas de nubes en cúmulos, cirros y estratos. Goethe, el gran morfólogo, saludó el esfuerzo de Howard

como una nueva conquista de la mente «dando forma a lo indeterminado». Los esquemas de Cozens prestan el mismo servicio al artista que no los aplica meramente en su penetrante estudio de los fenómenos, sino que los articula y revisa hasta que ya no los reconocemos. No existen imágenes de nubes más verídicas que las pintadas por Constable (ilustración 146).



146. Constable, *Estudio de nubes*, 5 de septiembre de 1822.

El sistema de archivo que adoptemos importa muy poco. Pero sin alguna norma de comparación no podemos asir la realidad. Habiendo mirado las creaciones de Constable, podemos también ver las nubes con mirada fresca. Si es así, deberemos este crecimiento de perceptividad al recuerdo de las imágenes creadas por el arte. (No podría argüirse que cuando la gran manera clásica de la pintura narrativa murió de muerte natural en el siglo XVIII, esta nueva función del arte es lo que llevó al primer plano la pintura del paisaje, y obligó al artista a intensificar la búsqueda de verdades particulares?

Tercera parte

LA APORTACIÓN DEL ESPECTADOR

VI

La imagen en las nubes

A veces vemos una nube que es dragónica,
un vapor a veces como un oso o un león,
una ciudadela torreada, una roca pendiente,
una montaña bífida, o un promontorio azul
con árboles que cabecean hacia el mundo
y burlan con aire nuestros ojos.

Shakespeare, *Antonio y Cleopatra*

I

El mensaje del mundo visible tiene que ser codificado por el artista. Hemos visto como este código estaba adaptado a la especie de señales que se esperaba que el arte transmitiera. Es hora que volvamos al extremo de la línea donde se ejecuta la descodificación, al modo como aprendemos a leer lo que Winston Churchill llamaba el «criptograma» en la tela.

El comentario que más ahonda en este aspecto se encuentra en la obra de un escritor antiguo que penetró en la naturaleza de la mimesis mucho más adentro que Platón o Aristóteles. Proviene de aquel curioso y conmovedor documento del paganismo declinante, la vida de Apolonio de Tiana por Filóstrato. Apolonio era un sabio pitagórico que vivió en la época de Cristo y viajó por el mundo predicando la sabiduría y hacienda milagros. Su biógrafo cuenta como viajando llegó a la India, donde él y su fiel discípulo admiraron ciertos relieves de metal en estilo griego hechos en la época de Alejandro Magno. Mientras esperaban a que el rey les diera audiencia, el filósofo interrogó a su compañero Damis en el mejor estilo socrático: «Dime, Damis, ¿existe algo que sea pintura?». «Claro que sí», dice Damis. «¿Y en qué consiste este ar-

te?». «Pues», dice Damis, «en mezclar colores». «¿Y por qué lo hacen?». «Para lograr la imitación, para sacar el parecido de un perro o un caballo o un hombre, un barco, o cualquier otra cosa bajo el sol». «Entonces», sigue preguntando Apolonio, «¿la pintura es imitación, mimesis?». «Bueno, ¿qué, si no?», contesta el comparsa. «Si no hiciera esto sería un ridículo juguetear con colores». «Sí», dice su mentor, «pero, ¿qué me dices de las cosas que vemos en el cielo cuando las nubes van a la deriva, de los centauros y ciervos y antílopes y lobos y caballos? ¿Son también obras de imitación? ¿Es acaso Dios un pintor que en sus horas de ocio se divierte de ese modo?». No, concuerdan los dos, aquellas formas de las nubes no tienen por sí mismas significado, surgen por mero azar; somos nosotros los que estamos inclinados por naturaleza a la imitación y que articulamos aquellas nubes. «Pero», ahonda Apolonio, «¿no significa esto que el arte de la imitación es doble? ¿Que uno de sus aspectos es el uso de las manos y de la mente al producir imitaciones, y otro aspecto el producir parecidos con la mente tan sólo?». La mente del contemplador también participa en la imitación. Incluso en una pintura monocroma, o un relieve en bronce, encontramos un parecido: lo vemos como forma y expresión. Incluso si dibujáramos a uno de estos indios con tiza blanca», concluye Apolonio, «parecería negro, porque allí estarían su nariz achatada y sus rizos rígidos y la mandíbula prominente […] para convertir en negra su pintura para todos los que sepan usar los ojos. Y por esta razón yo diría que todos los que miran obras de pintura y dibujo tienen que poseer la facultad imitativa, y que nadie sería capaz de entender el caballo o el toro pintado si no supiera el parecido de esas criaturas».

He citado este largo extracto porque resume el problema al que tenemos que dirigirnos ahora: la parte nuestra, la del contemplador, en la lectura de la imagen del artista. En un aspecto sabemos bastante más sobre lo que Apolonio llamaba la «facultad imitativa» de lo que el sabio pudo creer posible. Porque hemos

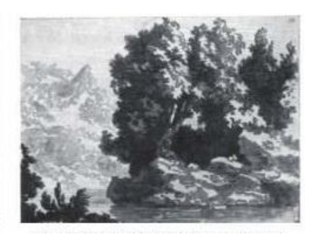
visto que bajo el término de «proyección» esta facultad se ha convertido en el foco de interés para toda una rama de la psicología. La descripción de las imágenes que leemos en las nubes nos recuerdan los tests psicológicos en los que se usan manchas de tinta simétricas para diagnosticar las reacciones del paciente. Estas manchas, empleadas en el test de Rorschach, tienen sobre las nubes la ventaja de que las podemos repetir y comparar las interpretaciones ofrecidas por diferentes sujetos (ilustración 72). Pero lo que nos importa a nosotros al considerar esos instrumentos de la psiquiatría es que confirman la intuición del filósofo antiguo. Lo que leemos en esas formas accidentales depende de nuestra capacidad de reconocer en ellas cosas o imágenes que nos encontramos almacenadas en la mente. El interpretar una mancha así como, pongamos por caso, un murciélago o una mariposa, supone algún acto de clasificación perceptiva: en el sistema archivador de mi mente lo pongo en la carpeta de las mariposas que he visto o he soñado.

II

Esta facultad de proyección ha despertado el interés y la curiosidad de los artistas en variados contextos. El más interesante para nosotros es el intento de usar formas accidentales en función de los que llamamos «esquemas», los puntos de partida del vocabulario del artista. La mancha de tinta se convierte en rival del libro de modelos. Da la casualidad, precisamente, de que el mismo libro de modelos que comentamos hacia el fin del capítulo precedente, los modelos de cielos y nubes que vimos a Constable copiar, ejemplifica esta posibilidad dual. Aquellas permutaciones de posibles tipos de cielo, en efecto, forman parte del extraño libro de Alexander Cozens titulado *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* («Nuevo método para ayudar a la inventiva a dibujar composiciones de paisaje originales»). Cozens propugna allí un método que llamaba «manchado»: el uso de accidentales manchas de tinta

para sugerir un motivo de paisaje al aficionado artista en ciernes (ilustraciones 147-149 y 151). En su época, aquel método fue copiosamente ridiculizado; Paul Oppé, en su reciente y definitiva biografía del artista, se ha creído incluso obligado a defenderlo de la acusación de que confiaba en el mero accidente. El prefacio de Cozens muestra un mejor entendimiento psicológico de lo que viene implicado en la invención de formas. Su método se presenta como un desafío deliberado a las maneras tradicionales de enseñar el arte.





147-149. Cozens, de *Un método nuevo*, 1785.



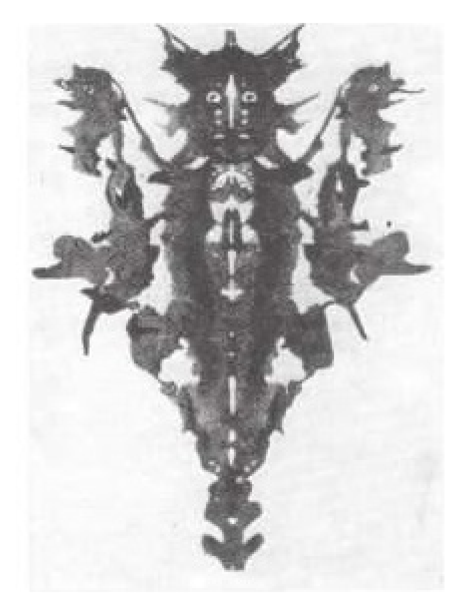


150.
151. Claude Lorrain, *El Tíber antes de llegar a Roma*, pincel en bistre.
152.

«No puede dudarse de que se gasta demasiado tiempo en copiar las obras de otros, lo cual tiende a debilitar la facultad de inventiva; no tengo escrúpulos en afirmar que posiblemente se emplee demasiado tiempo en copiar los paisajes de la propia naturaleza.

»Yo lamentaba la falta de un método mecánico suficientemente expeditivo [...] para extraer ideas de una mente ingeniosa apta para el arte de diseñar.

»Esbozar [...] es transferir ideas de la mente al papel [...]; manchar es producir marcas variadas [...] engendrando formas accidentales [...] de las cuales se presentan ideas a la mente. [...] Esbozar es delinear ideas; el manchado las sugiere».



153. Justinus Kerner, de *Kleksographien*, 1857.

Puede ser que se dé un enlace histórico entre la moda iniciada por Cozens y el instrumenta de diagnóstico desarrollado par Rorschach alrededor de 150 años más tarde. El eslabón que falta en la cadena podría darla el poeta romántico alemán Justinus Kerner (ilustración 153), que usaba manchas de tinta en papel doblado para caldear su propia imaginación y la de sus amigos, y que escribió algunos poemas sobre las fantásticas apariciones que aquellos productos le sugerían. Kerner era un espiritualista y vela sobre todo fantasmas en sus simétricas manchas de tinta. Para Cozens el manchado era un método destinado a sugerir motivos de paisaje. El contraste apunta al principio de selección que operaba en cada caso, a lo que se describe como disposición mental. Ya hemos encontrado antes esta noción. Comprende las actitudes y las expectativas que influirán en nuestras percepciones y que nos predisponen para ver, u oír, una cosa antes que otra. El psiquiatra que usa el test de Rorschach cuidará de no influir sobre la disposición mental de su paciente, aunque se ha puesto en duda si esto es alguna vez completamente posible. Cozens, por el contrario, se dirige a mentes ya orientadas. Sus discípulos tienen que usar las manchas para

encontrar ideas de pintura de paisaje, y por consiguiente son motivos de paisaje la que encontrarán en ellas. Si a alguien se le presenta una plancha como la ilustración 147 diciéndole que representa una muestra de antracita, muy posiblemente no tendrá nada que objetar.

Pero tal vez seguimos simplificando al decir que los discípulos de Cozens estaban adiestrados a ver paisajes en sus manchas. La que veían, y querían ver, eran *pinturas* de paisaje. Eran hombres y mujeres del siglo XVIII, educados en la admiración por los esbozos de Claude (ilustraciones 150 y 152). Aquellos esbozos señalaban la norma de los ideales pintorescos, y era aquello lo que querían emular. Un lenguaje de formas estaba presto para proyectarlo en las manchas de tinta, y lo que deseaban eran nuevas combinaciones y variaciones de aquellas ideas, y no un vocabulario enteramente nuevo.

Pocos ejemplos, por consiguiente, presentan más claramente que aquellas demostraciones del «nuevo método» de Cozens el complejo proceso de interacción entre el hacer y el comparar, la sugestión y la proyección. Sin un conocimiento del idioma de Claude, al aficionado inglés no se le hubiera ocurrido descubrir lo que llamaba «motivos pintorescos» en el paisaje de su país. Pero este hábito, y los cuadros que a su vez el hábito produjo, reforzaron la predisposición a ver aquellas formas predilectas en cualquier cosa que se pareciera vagamente a un esbozo de paisaje, aunque fuera una mancha de rima china en un pedazo de papel. Unos pocos ajustes bastarían para transformarlo en una legible notación de paisaje, eco de los motivos de Claude (ilustración 151).

Puede que éste sea un ejemplo extremo del predominio del hacer sobre el comparar. Pero el principio utilizado desempeña un papel, en mayor o menor medida, en todo arte. Tal vez la más cercana aproximación al método de Cozens puede encontrarse en una anécdota contada por Hoogstraeten, el escritor ho-

landés del siglo XVII. Leemos que tres pi mores de paisaje holandeses hicieron una apuesta sobre cuál de ellos podía terminar un cuadro de paisaje en menos tiempo. Uno, Knipbergen, tomó nota de su motivo «como un escriba dócil»; podemos presuponer que había aprendido las lecciones que comentamos en el último capítulo. Jan van Goyen, en cambio, procedió de modo muy distinto. Extendió pintura por su tela, clara en unas zonas y oscura en otras, hasta que la superficie parecía un ágata estriada, y entonces, «con poco trabajo», hizo sorprendentemente que una pintura acabada emergiera del caos de pintura mezclada. Van Goyen usó la preparación de la tela y su capa de pintura como una mancha de tinta en la que proyectó sus personales motivos favoritos. Una mirada a uno de sus cuadros (ilustración 154) sugiere una base de la anécdota. Pero según el narrador holandés, ninguno de los dos primeros artistas venció. La palma fue para Perselles, que dejó pasar horas sin tocar la tela con el pincel. Acabó el cuadro mentalmente, y luego lo realizó en unos instantes.

Cualesquiera que puedan ser los méritos de este último procedimiento, el de planificación racional, tenemos pruebas de que el valor de la proyección lo descubrieron con independencia pintores de paisaje en diferentes partes del mundo. El paralelismo más interesante viene de China. Se dice que Sung Ti, artista del siglo XI, criticó los paisajes de Chen Yung-chi en los siguientes términos:

«La técnica de esto es buena, pero se echa de menos un efecto natural. Tendrías que escoger cualquier pared en ruinas y cubrirla con un trozo de seda blanca. Luego, te lo miras mañana y tarde, hasta que al fin logres ver la ruina a través de la seda, sus protuberancias, sus niveles, sus zigzags y sus grietas, almacenándolo en la mente y fijándolo en los ojos. Haz que las protuberancias sean tus montañas, la parte baja tu agua, los huecos tus barrancos, las grietas tus arroyos, las partes más claras tus primeros planos, las partes más oscuras tus puntas más distantes. Empápate

perfectamente de todo esto, y pronto verás hombres, pájaros, plantas y árboles, ondeando y moviéndose. Puedes entonces guiar el pincel según la fantasía, y el resultado será cosa del cielo, no de los hombres. A Chen se le abrieron los ojos y desde aquel momento su estilo mejoró».



154. Van Goyen, *Paisaje*, h. 1635.

Se ha observado repetidamente la impresionante precisión con que este consejo del artista chino se acerca a varios pasajes del *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci. De hecho, fueron los escritos de Leonardo los que sugirieron a Cozens el nuevo método, y en su autoridad confió Cozens. En el más conocido de dichos pasajes Leonardo habla de su método para «avivar el espíritu de invención»:

«Tendríais que mirar ciertas paredes manchadas de humedad, o piedras de color desigual. Si tenéis que inventar unos fondos, allí podréis ver la imagen de paisajes divinos, adornados con montañas, ruinas, rocas, bosques, grandes llanuras, colinas y valles en gran variedad; y luego, también, veréis allí batallas y extrañas figuras en acción violenta, y expresiones de caras y ropa-

jes, y una infinidad de cosas que podréis reducir a sus formas completas y condignas. En tales paredes ocurre lo mismo que en el sonido de las campanas, en cuyo ritmo encontrareis cualquier palabra articulada que podáis imaginar».

Se encuentran otros pasajes, más interesantes todavía, en los que Leonardo considera el poder de las «formas confusas», como las de nubes o de agua turbia, para elevar al espíritu hasta nuevas invenciones. Llega al extrema de aconsejar al artista que evite el tradicional método de dibujar con minucia, ya que un esbozo rápido y desordenado puede a su vez sugerirle nuevas posibilidades. Como Van Goyen en la anécdota, usa su propia obra inacabada a modo de pantalla en la que proyecta sus ideas.

Tal vez estemos ahora mejor equipados para volver a examinar la descripción del proceder del «dibujante adiestrado» que da el psicólogo F. C. Ayer, y que hemos citado en el capítulo precedente. «El dibujante adiestrado adquiere una masa de esquemas que le capacitan para producir rápidamente sobre el papel el esquema de un animal, una flor o una casa. Eso sirve como soporte para la representación de sus imágenes memorísticas, y gradualmente modifica el esquema hasta que corresponde a lo que desea expresar».

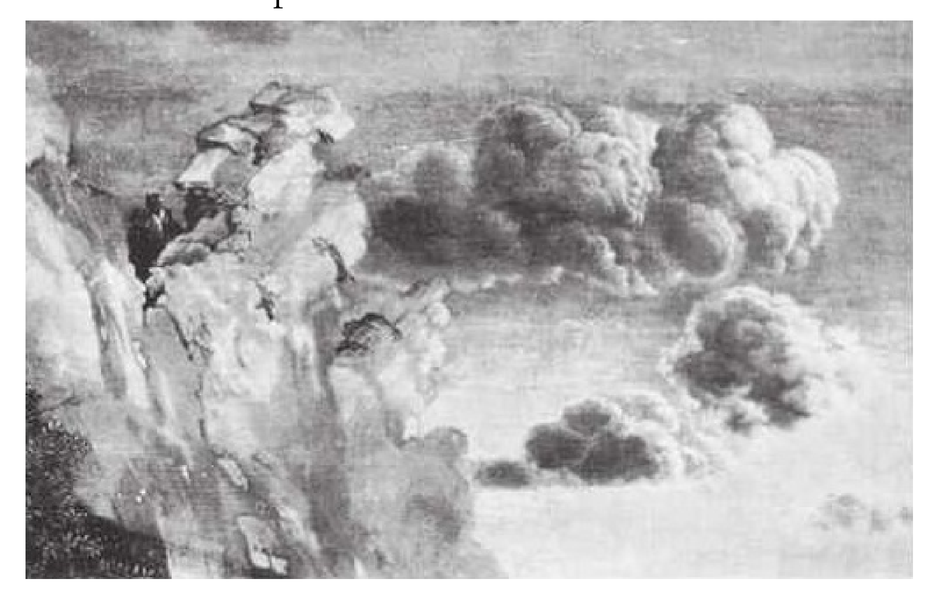
Lo que el psicólogo describe como creación de un soporte para las imágenes mnemónicas del artista es precisamente el método de proyección. Es otra fase en el proceso de interacción entre el hacer y el comparar; el artista hace sobre el papel una configuración que le sugerid una imagen. Pero obrará con acierto si conserva su imagen en estado de flexibilidad, de modo que cualquier dificultad que se presente en el proceso de proyección pueda ajustarse y rectificarse.

Mirada desde este punto de vista, realmente importa menos si la forma inicial en la que le artista proyecta su imagen es obra del

hombre o cosa hallada. Lo que importa es la que logra hacer con ella.

Leonardo no dejó nunca de insistir en eHe punto. En su tratado se encuentra un eco fascinador de una conversación que debió de tener con Botticelli sobre la necesidad de que el artista sea universal y conozca la estructura de todo lo que puede verse necesitado a incluir en su cuadro. «Nuestro Botticelli» había sostenido que tal estudio es innecesario «porque el simple arrojar a la pared una esponja empapada en pintura ya deja una mancha en la que uno ve un hermosa paisaje». Es cierto, dice Leonardo, que en tal mancha puede uno ver «lo que desee buscar en ella». Pero aunque las manchas nos proporcionan invenciones, no nos enseñan el modo de acabar ningún detalle. «Y aquel pintor», concluye Leonardo, «hacia los más míseros paisajes». En esta conversación de taller renacentista se encuentran varias reminiscencias que merece la pena seguir. El cuento de arrojar una esponja empapada de pintura procede de Plinio, que destaca el papel del azar en las invenciones del arte; un pintor que aspiraba a representar la espuma en la boca de un perro se esforzaba en vano, hasta que, desesperado, arrojó una esponja al panel, y he aquí que se encontró con el efecto deseado. Pero la fuente real de ese nuevo interés por las formas accidentales y la proyección de imágenes en ellas tiene que ser Alberti. En un capítulo anterior tuve ocasión de citar su teoría de que el arte se origina en formas accidentales, y de especular sobre la justificación de la teoría. En la mayoría de las culturas, desde luego, el hallar imágenes en formas accidentales no pasa de ser una curiosidad en los márgenes del arte. Las pitonisas pueden seguir leyendo formas significativas en las manchas de la piel o los posos del re, los excursionistas encontrarán piedras de forma animal, y siempre se formarán leyendas sobre la forma humana de ciertas peñas. En todo tiempo, objetos naturales con un notable parecido a cosas familiares han sido coleccionados como *lusus naturae* y mirados con reverencia.

Pero a menos que un artesano haya insertado una piedra o una perla en el lugar indicado para completar la imagen, pocos artistas se fijan en tales accidentes. Una de las primeras excepciones fue Mantegna, que muestra su interés por los vagabundeos de la imaginación al hacernos ver caras humanas en las nubes (ilustración 155). Sólo en años recientes algunos artistas han consagrado una renovada atención al *objet trouvé*, el guijarro o el pedazo de madera abandonado por el mar, que sugieren una extraña presencia. Pero ni en tales rarezas, ni tampoco en los métodos de Leonardo y de Cozens para estimular la imaginación creadora mediante la proyección, podemos formarnos una verdadera idea de la importancia de esa fuerza en el toma y daca del arte. Lo significativo en ella no se revela hasta que tenemos en cuenta la mente del contemplador.



155. Mantegna, *La virtud ahuyentando al vicio*, detalle, h. 1490.

III

Una conciencia de su papel no puede encontrarse, creo yo, más que allí donde el arte se emancipa de su contexto ritual y apela deliberadamente a la imaginación del hombre. Hemos visto las consecuencias de este decisivo cambia en los escritos de

Leonardo, que iguala la obra del artista con el sueño del poeta. En la antigüedad clásica hallamos parecidas repercusiones de esa emancipación de los contextos rígidos. A1 principio toman forma de protesta. Se recordad que Platón rechazaba el arte de su tiempo parque el artista no creaba la cosa misma sino sólo una falsificación, un mero sueña o ilusión. Era como el sofista que generaba en otras mentes una impresión no ajustada a la realidad. El parecido creado por el arte no existe más que en nuestra imaginación. Platón denunciaba en particular la práctica de los escultores que alteraban las proporciones de las figuras destinadas a colocarse en lo alto de edificios, teniendo así en cuenta el punto de vista del espectador. «Si alguien pudiera mirarlas en buena posición, ni siquiera se parecería a aquello a que pretenden parecerse». Cierta anécdota, preservada por el escritor bizantino Tzetzes, ilustra este cambio de orientación durante la gran revolución que hizo pasar desde la imagen misma hasta la impresión que crea en la mente del observador. La cita el escritor del siglo XVII Franciscus Junius, en *La pintura de los antiguos*:

«Los atenienses, queriendo consagrar en una alta columna una excelente imagen de Minerva, pusieron a la obra a Fidias y Alcamenes, con la intención de escoger la estatua mejor. Alcamenes, no teniendo ningún conocimiento de la geometría ni de la óptica, hizo a la diosa maravillosamente hermosa para los que la miraban de cerca. Fidias, por el contrario, […] consideró que toda la forma de su imagen cambiada según la altura del lugar destinado, y por tanto la hizo con la boca muy abierta, la nariz un poco deforme, y todo lo demás por el estilo […] cuando después se descubrieron y compararon las dos imágenes, Fidias corrió gran peligro de que lo lapidara toda la multitud, hasta que por fin las estatuas fueron puestas en lo alto. Porque, los suaves y diligentes toques de Alcamenes ahogados, y la desfigurada y torcida rudeza de Fidias esfumada por la altura del lugar, resultó que se rieron de Alcamenes y estimaron mucho más a Fidias…

En tiempos de Horacio, la existencia de pinturas a las que había que mirar de lejos era ya un lugar común. «La poesía es como la pintura», escribía, «hay poemas que nos gustan más cuando estamos cerca y otros cuando nos alejamos». El escritor clásico transmitió esa experiencia a la Edad Media. En aquella curiosa enciclopedia de todo posible conocimiento que es la segunda parte del *Roman de la Rose*, leemos:

[…] li rai resamblent les paintures,
dont tel example nous apreste
cil qui nous escrist l'Almageste,
se bien s'i savoit prandre garde
cil qui les paintures regarde:
qu'el plesent qui ne s'an apresse,
mes de pres la pleanse cesse;
de loing semblen trop deliteuses,
de pres ne sunt point doucereuses.

En el Renacimiento italiano, el *locus classicus* para esta observación se encuentra en la vida de Luca della Robbia escrita por Vasari. Éste compara las dos galerías de cantores en la catedral de Florencia, obra respectivamente de Luca (ilustración 156) y de Donatello (ilustración 157). La explicación de Vasari se acerca tanto a la anécdota del escrito bizantino sobre Fidias y Alcamenes, que cabe preguntarse si Vasari la conocía. Dice que la obra de Luca está muy bien acabada, pero que Donatello procedió con más juicio. Y explica:

«La dejó rosca e inacabada, de modo que desde cierta distancia gusta mucho más que la de Luca; aunque la de Luca está hecha con buen diseño y diligencia, su pulido y su finura hacen que de lejos el ojo la pierda y no la distinga tan bien como la de Donatello, que apenas está más que esbozada.

Los artistas tendrían que fijarse mucho en esto, porque la experiencia demuestra que todas las cosas alejadas, tanto si son cuadros como esculturas o lo que sea, ganan en verdad y en fuerza

cuando son un esbozo hermosa (*una bella bozza*), mejor que cuando están acabadas.





156. Luca della Robbia, *Galería de cantores*, Florencia, 1431-1438
157. Dontello, *Galería de cantores*, Florencia, 1433-1440

Y enteramente aparte de la distancia, que produce este efecto, se descubre a menudo también en esbozos que nacen de pronto en el frenesí del arte y expresan la idea en unos pocos rasgos, mientras que una impresión de esfuerzo y demasiada industria a veces privan de fuerza y de habilidad a los que no saben levantar la mano de la obra que están haciendo».

El gran interés de la reflexión de Vasari estriba en su conciencia de la conexión entre la imaginación del artista y la de su público. Sólo las obras que se crean en un estado de imaginación excitada, viene a decir, agradarán a la imaginación. En el contexto de las teorías y los prejuicios del Renacimiento, el destacar el papel de la inspiración y la imaginación se enlaza con el hacer hincapié en que el arte es una actividad intelectual suprema y el desdén de la mera habilidad manual. El acabado cuidadoso delata al artesano que tiene que obedecer a las normas del gremio. Es la famosa teoría de Castiglione sobre la *sprezzatura*, el abandono que distingue al perfecto cortesano y al perfecto artista. «Una simple línea sin complicaciones, una simple pincelada, trazada

con gracia de modo que parece que la mano se movió sin esfuerzo ni saber y que llegó a su término por sí misma, exactamente como el pintor se proponía, revela la excelencia del artista».

Es evidente que aquí está tomando forma una idea del arte enteramente nueva. Se trata de un arte en el que la capacidad del artista para sugerir tiene que ser igualada por la capacidad del público para captar insinuaciones. El profano de mente literalista queda excluido de ese círculo cerrado. No comprende la magia de la *sprezzatura* porque no ha aprendido a usar su propia imaginación para proyectar. Le falta la disposición mental adecuada para reconocer en las sueltas pinceladas de una «obra descuidada» las imágenes que son la intención del artista; y de lo que menos es capaz es de apreciar la habilidad oculta y la astucia que se esconden detrás de aquella falta de acabado.



158. Ticiano, *Las tres edades del hombre*, detalle, h. 1510.



159. Ticiano, *Pastor y ninfa*, h. 1570.

Vasari vuelve al problema en su comentario a la manera tardía de Ticiano: «Ciertamente, su manera de hacer en estas obras últimas difiere mucho de la de su juventud, porque las primeras obras están ejecutadas con un cierto refinamiento y una increíble industria, de modo que se pueden mirar de cerca y de lejos (ilustración 158), mientras que las últimas están hechas con toques toscos y manchas, de tal modo que no vemos nada desde la proximidad, mientras que parecen perfectas desde alguna distancia (ilustración 159). Es la razón por la que muchos que han querido imitarle en esto para acreditarse de maestros han producido feas obras, ya que, aunque parezca que tales pinturas están hechas sin esfuerzo, nada más lejos de la verdad».

El último estilo de Ticiano se hizo proverbial en la teoría del arte, gracias a esa magia de transformación. Lomazzo cuenta una visita hecha por Aurelio Luini al taller del viejo maestro: «Allí vio un maravilloso cuadro de paisaje que a primera vista le pare-

ció a Aurelio un mero pintarrajeo, pero al alejarse le pareció que allí brillaba el sol y ciertos caminos se perdían en la lejanía».

El influyente libro de Vasari llevó hacia el norte el mensaje de que el tradicional método del cuidado meticuloso en el acabado de las pinturas no era más que uno entre dos posibles enfoques. En su poema didáctico sobre el arte de la pintura, escrito hacia 1600, Carel van Mander traduce la explicación de Vasari sobre los dos estilos de Ticiano en una estrofa rimada, y continúa: «Y con esto, aprendices, he querido poneros ante los ojos dos perfectas maneras hacia las cuales podéis ahora orientar la ruta según vuestra inclinación, pero sigo aconsejándoos que empecéis dedicados a la manera precisa [...] pero tanto si pintáis preciso como vago, evitad las luces claras demasiado ásperas».

Por consiguiente, el aficionado holandés que leyera a Van Mander sabría que en el reino del arte había un lugar tanto para Dou (ilustración 161), con su esforzada atención al acabado liso, como para Frans Hals (ilustración 160) o el Rembrandt tardío. Uno de los pocos dichos recordados de Rembrandt sobre su arte proclama su adherencia a la segunda manera. «No pegue la nariz al cuadro», se cuenta que dijo a un cliente, «que la pintura huele mal».




160. Hals, *Malle Babbe*, detalle, h. 1620
161. Dou, *Mujer leyendo*, detalle, h. 1630.

El biógrafo de Velázquez, Palomino, informa de que el artista pintaba con pinceles muy largos para mantenerse a distancia de la tela, y añade que sus retratos son indescifrables de cerca pero milagrosos mirados de lejos.

La charla de taller sobre las dos maneras queda bien resumida por el pintor veneciano Boschini. En su poema de 1660 contrasta al *diligente* con el *manieroso*, previendo la diferencia entre Canaletto (ilustración 162) y Guardi (ilustración 163).



162. Canaletto, *Campo San Zanipolo*, Venecia, h. 1740.

«La obra de industria puede alcanzarla cualquier pintor que tenga paciencia, amor, y un buen ojo; pero el lograr la manera o el roque de Sassano, Palma, Paolo, Tintoretto o Ticiano. ¡Dios mio, eso es para volverse loco!».

El prefacio póstumo a una de las guías de Boschini se extiende sobre la importancia que la comprensión de los estilos de esos maestros tiene para el aficionado, y conecta la idea del toque auténtico con la tradicional noción de la *sprezzatura*:

«Incluso los pintores que pintaban muellemente, sobre todo Ticiano, terminaban con algunas pinceladas en las luces o en las sombras, rematando la obra con bravura para disipar la impresión del esfuerzo gastado en pintarla; de modo que cuando no pueden encontrarse esas pinceladas, especialmente en las cabezas, hay que creer que la obra es una copia, porque el que imita una obra con mucha atención producirá algo laborioso».

Al aficionado, por consiguiente, ya no se le aconseja simplemente que se aleje. Debería mirar atentamente la labor manual del pintar, admirar su toque y la magia del pincel que de aquel modo evoca una imagen. Va creciendo la conciencia de que lo

que nos gusta, más que el ver tales abras desde cierta distancia, es precisamente el acto, por así decir, de retroceder y de observar cómo opera nuestra imaginación, transformando el caos de colores en una imagen acabada. La creciente inclinación psicológica de los críticos del siglo XVIII hace más explícita la idea. A principios del siglo encontramos a Roger de Piles comentando este modo de goce en la proyección: «Así como hay estilos de pensamiento, hay también estilos de ejecución […], el estilo firme y el pulido […]. El estilo firme da vida a la obra, y excusa una mala elección; y el pulido lo acaba e ilumina todo, sin dejar lugar para la imaginación del espectador, complacida en descubrir y acabar cosas que atribuye al artista *aunque en realidad surgen sólo de ella*». (el subrayado es mío).

Con mayor penetración y agudeza todavía, el conde Caylus, el gran crítico francés, ahonda en las razones por las que él y otros preferían un esbozo inacabado y rápido, una mera insinuación, a una imagen explicita: siempre es adulador el sentir que uno «entiende».

Así vemos emerger una teoría psicológica de la pintura, que tiene en cuenta el juego recíproco entre el artista y el contemplador, nuestro rema central en los presentes capítulos. Fue Reynolds quien le dio los toques terminales, en el famoso discurse de homenaje al arte de su gran rival Gainsborough. Reynolds habla de los extraños rascados y marcas que se observan tan a menudo en las pinturas de Gainsborough (ilustración 164), y continúa,

163. Guardi, *Campo San Zanipolo*, Venecia, h. 1782.

por la línea usual, diciendo que «aquel caos, aquella apariencia tosca e informe, por una suene de magia, asume forma a cierta distancia, y parece que todas las partes caigan en el lugar que les corresponde. [...] Que el propio Gainsborough consideraba esa peculiaridad en su manera, y el poder que posee de excitar la sorpresa, como una hermosura en sus obras, pienso que puede inferirse del ferviente deseo que sabemos expresaba siempre, de que sus cuadros, en la exposición, pudieran verse de cerca así como de lejos. [...] He imaginado a menudo que esa manera inacabada contribuía incluso al impresionante parecido que hace tan notables sus retratos. Aunque tal opinión pueda ser tenida por fantástica, creo que puede darse una razón plausible para que semejante manera de pintar pueda producir dicho efecto. Se presupone que en aquella manera indeterminada se da el efecto general; lo suficiente para que el espectador recuerde el original; la imaginación suple lo demás, y tal vez más insatisfactoriamente para sí misma, si no más exactamente, de lo que el artista, con todo su cuidado, podría haber hecho. Al propio tiempo hay que reconocer que un mal adhiere a ese modo: que si el retrato fuera visto antes de todo conocimiento del original, diferentes personas se formarían ideas diferentes, y todos quedarían decepcionados al no encontrar que el original correspondiera a sus propias concepciones, dada la gran latitud que lo indistinto proporciona a la imaginación para que asuma el carácter o la forma que guste».

Para Reynolds, las indicaciones de Gainsborough, inacabadas a menudo y tendiendo a vagas, son poco más que aquellos esquemas que sirven de soporte a las imágenes de la memoria; en otras palabras, son pantallas sobre las que parientes y amigos de las personas retratadas pueden proyectar una imagen querida, pero quedan en blanco para los que no pueden aportar nada por propia experiencia. No es posible destacar más nítidamente el

papel que la proyección desempeña, y se quiere que desempeñe, en obras de tal tipo.



164. Gainsborough, *La esposa de John Taylor*, h. 1780-1788.

El hecho es que, por los años en que escribía Reynolds, el placer de ese juego de leer pinceladas se había popularizado tanto que J. E. Liotard escribió su tratado sobre la pintura con una finalidad principal: combatir el prejuicio de que «toda buena pintura tiene que ser fácil, pintada con libertad y con toques ligeros». Está dispuesto a admitir que un cuadro así hará mejor efecto de lejos, pero opina que en este caso «mejor» significa sólo «menos feo». Al leer su polémica contra el pincel cargado, y pensar que la escribió en 1781, uno se pregunta por qué la técnica de los impresionistas le pareció al público una tan audaz innovación.

Pero el impresionismo pedía más que leer pinceladas. Pedía, si podemos expresarlo así, leer a través de las pinceladas. Buen número de pintores entre los virtuosos de moda del siglo XIX, hombres como Baldini o Sargent, dibujaban más o menos con un pincel cargado, y hacían que el juego de la proyección fuera lo bastante fácil como para resultar atractivo. Entre los grandes maestros, es de esa especie la técnica de Daumier (ilustración 26), cuyo pincel sigue la forma con firmeza y audacia. El punto crucial en la técnica del impresionismo es que la dirección de la pincelada deja de ser una ayuda para la lectura de las formas. Sin ningún soporte en la estructura, el contemplador tiene que movilizar su recuerdo del mundo visible y proyectarlo en el mosai-

co de rayas y manchas de la tela que tiene ante sí. Ahí, por consiguiente, el principio de la proyección guiada alcanza su culmen. La imagen, podríamos decir, no ha dejado en la tela ningún agarre firme (ilustración 23): sólo por «conjuro» surge en la mente. El espectador bien predispuesto responde a la sugestión del artista porque goza de la transformación que ocurre ante sus ojos. En este goce, una nueva función del arte fue emergiendo gradualmente y casi sin ser notada, durante la época que hemos venido comentando. El artista le da al espectador cada vez «más que hacer», lo atrae al círculo mágico de la creación, y le permite experimentar algo del estremecimiento de «hacer» que fue un día privilegio del artista. Es el viraje hacia estos jeroglíficos visuales del arte del siglo XX, que desafían nuestro ingenio y nos hacen rebuscar en nuestras propias mentes lo inexpresado e inarticulado.

Puede parecer paradójico el enlazar al impresionismo con esta llamada a la subjetividad, porque los abogados del impresionismo hablaban de otro modo. Para ellos, el impresionismo era el triunfo de la verdad objetiva. En un capítulo subsiguiente dedicaremos nuestra atención a la implicaciones de tal pretensión.

VII

Condiciones de la ilusión

> La mente, habiendo recibido de los sentidos un mínima principio de rememoración, corre indefinidamente, recordando cuanto hay que recordar. Nuestros sentidos, pues, que están por así decir en la entrada de la mente, habiendo recibido el principio de alguna cosa y habiéndolo transmitido a la mente; la mente a su vez recibe este principio y ejecuta todo lo que sigue: cuando se agita la parte inferior de una larga y delgada lanza, aunque sólo sea ligeramente, el movimiento recorre toda la longitud de la lanza, hasta la punta […] así nuestra mente necesita sólo un mínimo principio para la rememoración de todo el asunto.

De Máximo Tirio, según Franciscus Junius,
La pintura de los antiguos

I

Los ejemplos del último capítulo han confirmado las ideas que Filostrato atribuye a su héroe Apolonio de Tiana, la idea de que «quienes miran obras de pintura y dibujo tiene que poseer la facultad imitativa» y que «nadie podría entender el caballo o el toro pintados si no supiera cómo son esas criaturas». Toda representación confía hasta cierto punto en lo que hemos llamado la «proyección guiada». Cuando decíamos que las manchas y pinceladas de los paisajes impresionistas «cobran vida de pronto», queremos decir que se nos ha invitado a proyectar un paisaje en aquel los cuajarones de pigmento.

Los psicólogos clasifican el problema de la lectura pictórica con lo que llaman «la percepción del material simbólico». Es un problema que ha requerido la atención de cuantos investigan la comunicación efectiva, la lectura de textos o anuncios o la audición de señales. Lo hechos básicos fueron descritos por William James, con su acostumbrada claridad, en *Talks to Teachers*, antes de que terminara el siglo pasado:

«Cuando escuchamos a una persona que habla o leemos una página impresa, mucho de lo que creemos ver u oír es suplido por nuestra memoria. Pasamos por alto erratas de imprenta, imaginando las letras correctas, aunque vemos las equivocadas; y de lo poco que oímos en efecto cuando escuchamos el habla, nos damos cuenta al asistir a un teatro extranjero, porque allí lo que nos desconcierta, más que el hecho de que no entendemos lo que dicen los actores, es que no logramos oír sus palabras. Lo cierto es que no oímos más, bajo parecidas condiciones, en nuestra lengua, y sólo nuestra mente, al estar más llena de asociaciones verbales inglesas, suple el material requerido para la comprensión, basándose en una insinuación auditoría mucho más leve».

Da la casualidad de que, durante la guerra, tuve ocasión de estudiar este aspecto de la percepción en un contexto severamente práctico. Estuve seis años empleado por la British Broadcasting Corporation (BBC) en su servicio de radioescucha, donde vigilábamos constantemente las emisiones de radio de aliados y enemigos. En aquella situación, aprecié la importancia de la proyección guiada en nuestra comprensión del material simbólico. Algunas de las emisiones que más nos interesaban eran a menudo apenas audibles, y se convirtió en todo un arte, o incluso un depone, el interpretar las pocas bocanadas de habla que era cuanto había realmente en los cilindros de cera donde se registraban aquellas emisiones. Entonces aprendimos hasta qué punto nuestro conocimiento y nuestras previsiones influyen sobre el oír. Uno tenía que saber lo que podía decirse, para oír lo que se decía. Más exactamente, uno seleccionaba entre su conocimiento de las posibilidades ciertas combinaciones de palabras e intentaba proyectarlas en los ruidos oídos. El problema era, pues, doble: pensar en posibilidades y conservar la facultad crítica. Los que se dejaban arrastrar por la imaginación, que eran capaces de oír cualesquiera palabras —como Leonardo en el repique de las campanas—, no podían jugar a aquel juego. Uno tenía que con-

servar la propia proyección en estado flexible, estar dispuesto a ensayar nuevas alternativas y admitir la posibilidad de la derrota. Porque ésta era, entre rodas, la más impresionante experiencia: una vez que la expectativa quedaba fijada y la convicción establecida, uno perdía la conciencia de la propia actividad, y los ruidos parecían encajar todos y transformarse en las palabras esperadas. Tan fuerte era este efecto de sugestión que adoptamos la práctica de no confiar nunca a un colega nuestra propia interpretación, si queríamos que él la pusiera a prueba. La expectativa creaba la ilusión.

Mientras yo luchaba con aquellas tareas prácticas, no sabrá que esos problemas de la transmisión y recepción de comunicación —términos como los de «mensaje» y «ruido»— iban a cobrar gran importancia, por no decir ponerse de moda, en el campo de estudio conocido por «teoría de la información». Los aspectos técnico y matemático de esta ciencia serán siempre un libro cerrado para mí, pero mi experiencia me capacita para apreciar al menos uno de sus conceptos básicos, la función del mensaje que hay que seleccionar entre un «con junto de estados posibles». El conocimiento de posibilidades por parte del oyente es su conocimiento del lenguaje y de los contextos en que se usa. Si sólo hay una posibilidad, lo probable es que el aparato receptor se precipite y anticipe el resultado basándose en lo que William James llamó la más leve «insinuación auditoria». Pero se deduce también de la teoría que donde se da sólo una posibilidad la insinuación es en sí misma redundante y, en la práctica, no se produce ningún mensaje particular. La palabra que debemos esperar en un contexto dado no añadirá nada a nuestra «información». No recibimos mensaje alguno, en el sentido estricto de la palabra, cuando un amigo entra en la estancia y dice «buenos días». Las palabras no tienen ninguna función que haya que seleccionar entre un conjunto de posibles estados, aunque son concebibles situaciones en las que sí la tendrían.

La consecuencia más interesante de esta manera de considerar la comunicación es la conclusión general de que, cuanto mayor sea la probabilidad de que un símbolo aparezca en determinada situación, tanto menor será su contenido de información. Donde podemos anticipar no necesitamos escuchar. En un tal contexto, la proyección hartá las veces de la percepción.

La dificultad de distinguir entre ambas cosas, en la visión como en la audición, quedó demostrada en un experimento diabólico. Los sujetos se sentaron en la oscuridad, frente a una pantalla, y se les dijo que iba a ponerse a prueba su sensibilidad para la luz. A requerimiento del experimentador, el ayudante proyectaba sobre la pantalla una luz muy débil y aumentaba lentamente su intensidad, y se pedía a cada persona que registrara exactamente el momento en que la percibía. Pero de va en cuando, cuando el experimentador hacía su demanda, no aparecía en realidad luz alguna. Y se demostró que los sujetos seguían viéndola aparecer. Su firme expectativa de una secuencia de acontecimientos había de hecho creado una alucinación.

Sospecho que la especie de personas más capaces de engendrar tales percepciones fantasmales son los prestidigitadores. Ponen en marcha un tren de expectativas, una apariencia de situaciones familiares, hacienda que nuestra imaginación se dispare y la complete, sin que nos demos cuenta de que nos han engañado. Existen ciertos sencillos trucos que muestran el problema en su forma más elemental. Cualquier persona capaz de sostener una aguja de modo convincente nos hará ver un hilo que no está ahí. El truco de prestidigitación se convierte en arte cuando un mago como Charlie Chaplin ejecuta una danza con un por de tenedores y panecillos que se convierten ante nuestros ojos en piernas ágiles.

II

Para el estudioso de la imagen visual, esas experiencias tienen importancia porque muestran como el contexto de la acción crea las condiciones para la ilusión. Cuando el caballo de juguete está apoyado en un rincón, no es más que un palo; en cuanto se le cabalga, se conviene en el foco de la imaginación del niño, yes un caballo. También las imágenes del arte, recordémoslo, se situaron un día en un contexto de acción. Tiene que haber sido una inquietante visión, la del bisonte acribillado de flechas, pintado en la tiniebla de la caverna, suponiendo que sean ciertas nuestras nociones sobre tales orígenes. Lo que sabemos es que los fetiches y las imágenes del culto en las culturas primitivas se situaban en tales contextos de acción: eran bañados, ungidos, vestidos, llevados en procesión. No tiene nada de sorprendente que la ilusión se posara en ellos y que los fieles los vieran sonreír, enfurecerse, o asentir demás de las nubes de incienso.

Cuando el arte se retiró de la fase pigmaliónica de la acción, vino el momento en que tuvo que buscar medias para reforzar la ilusión y para crear el crepuscular reino de la «incredulidad en suspenso», que los griegos fueron los primeros en explorar. Pero entonces, y siempre desde entonces, la ilusión no podía transformarse en engaño más que cuando el contexto de acción establecía una expectativa que ayudara a la artesanía del artista. El más famoso cuento de ilusión en la antigüedad clásica ilustra perfectamente este aspecto; es la anécdota, referida por Plinio, de como Parrasio superó a Zeuxis, quien había pintado unas uvas tan ilusionistas que unos pájaros acudieron a picotearlas. Parrasio invitó a su rival a su taller, para mostrarle su propia obra, y cuando Zeuxis se precipitó a levantar la cortina que cubría el panel, se encontró con que no era real sino pintada, después de lo cual tuvo que conceder la palma a Parrasio, que no habrá engañado a meros pájaros irracionales, sino a un artista. A la fría luz de la razón, la hazaña de Parrasio no es tan admirable. Dentro de la experiencia del pobre Zeuxis, la probabilidad de encontrarse con

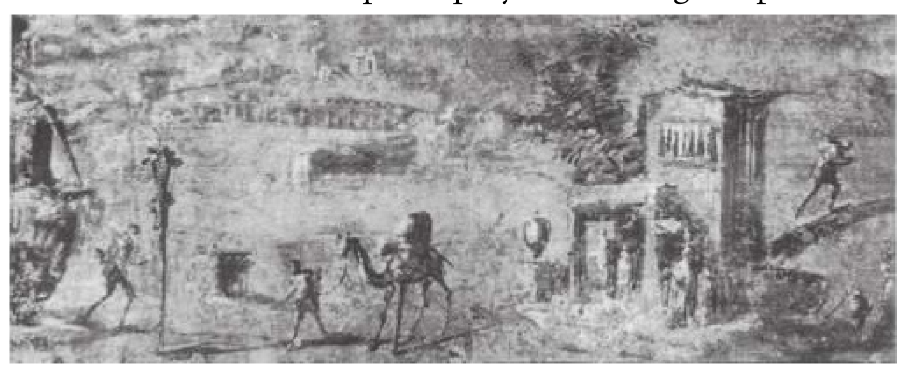
una cortina pintada era seguramente nula. Unos cuantos toques de luz y de sombra debieron, pues, bastar para hacerle «ver» la cortina que esperaba, tanto más porque ya estaba arrojando mentalmente hacia la fase siguiente, la pintura que quería desvelar. Desde entonces, los pintores del *trompe l'oeil* han confiado siempre en el mutuo refuerzo de ilusión y expectativa: la mosca pintada en el panel, las canas pintadas en el portacartas (ilustración 165). Y en efecto, el más logrado *trompe l'oeil* que he visto nunca se situaba al nivel del truco de Parrasio: un cuadro simulando un cristal roto que lo cubría.



165. Peto, *Viejos recortes*, 1894.

Cuando no hay modo de controlar tales expectativas, hay que crearlas. Leemos que en la antigüedad clásica hubo un tal intento por trascender la realidad de ensueño de la pintura. El pintor Teón, al mostrar un cuadro representando un guerrero, lo hizo acompañar con un roque de trompetas, y se nos asegura que la ilusión aumentó grandemente. Los que todavía recordamos las primeras películas sonoras podemos imaginar algo del efecto.

Pero dijeran lo que dijeran los panegiristas de los artistas, pinturas y estatuas no tenían voz, y el arte tenía que contentarse con realizar sus prodigios dentro de su propio medio y de su propio mundo aislado. Pero se descubrió que, incluso dentro de ese mundo de ficción consciente, la auténtica ilusión podía imponerse: hemos visto como la pintura inacabada puede excitar la imaginación del contemplador y proyectar la que no está en ella. Parte de la historia de tal evolución quedó contada en el capítulo precedente; ahora tenemos que volvernos a su interpretación psicológica. Es obvio que hay que cumplir dos condiciones para que se ponga en marcha el mecanismo de la proyección. Una es que al espectador no le quede duda sobre la manera de llenar el hueco; la segunda es que se le dé una «pantalla», una zona vacía o mal definida sobre la cual pueda proyectar la imagen esperada.



166. Pintura mural monocroma de la casa de Livia, Roma, siglo I.

El pasaje de Filostrato sugiere que el arte clásico tenía comprensión de esos medias para despertar nuestra «facultad imitati-

va», y muchas de las pinturas ilusionistas de Pompeya y de Roma confirman esa impresión de soberana maestría. La grisalla de la casa de Livia (ilustración 166), con sus enérgicas indicaciones de la forma y sus zonas vacías en espera de que las rellene nuestra imaginación, muestra que aquellos decoradores eran capaces de realizar el truco de prestidigitación con admirable destreza.

Pero en ninguna tradición artística encontramos una comprensión, de lo que he llamado la «pantalla», mayor que en el arte del lejano Oriente. La teoría china del arte razona sobre la posibilidad de expresar mediante la *ausencia* de pincel y tinta. «Aunque las figuras estén pintadas sin ojos, tiene que parecer que miran; sin orejas, tiene que parecer que escuchan. [...] Ésas son cosas que diez centenas de pinceladas no pueden pintar, pero que unas pocas pinceladas sencillas, si están bien dadas, captan. Ésta es la verdadera expresión de lo invisible, (ilustración 167). La máxima en que se condensaron tales observaciones podría servir de epígrafe a este capítulo: «*i tao pi pu tao* (idea presente, pincel no trabaja)».



167. De *Mustard Seed Garden Manual of Painting*, 1679-1701.

Tal vez, precisamente el restringido lenguaje visual del arte chino, tan emparentado con la caligrafía, estimuló estas llamadas al espectador, para que completara y proyectara. La vacía superficie de la seda brillante es parte de la pintura, tanto como los toques del pincel (ilustración 168). «Cuando el punto más alto de una pagoda toca al cielo», dice otro tratado chino, «no hace falta mostrar la parte mayor de su estructura. Tiene que parecer que

está, sin que éste; como si existiera en lo alto pero también en lo bajo. Montes y lomas muestran sólo su mitad; de cabañas y huertos hay que presentar sólo el contorno vago».



168. Artista chino desconocido, *Morada de un pescador después de la lluvia*, siglo XII o XIII; tinta y color sobre seda.

No sabemos precisamente cómo el hombre de Pompeya o el aficionado chino «veían» aquellos espacios vados. Pero es fácil demostrar que, cumplidas ambas condiciones —la familiaridad y una pantalla vacía—, el distinguir entre los fantasmas y la realidad se hace tan difícil como para el auditor de las emisiones del tiempo de guerra. Consideremos el tipo de imprenta conocido por «Umbra», en el que las formas de las letras se indican sólo por lo que seria su lado sombreado si estuvieran hechas de cintas en elevación (ilustración 169). La distancia entre las sombras sugiere que la cinta tiene cierto grueso, y que una banda transversal la corra. No hay tal banda, pero muchos observadores la ven corriendo por la parte superior de cada letra. Es fácil destruir la ilusión, de dos maneras: o aislando las formas individuales de modo que desaparece la familiar imagen de la letra, o destruyen-

do la «pantalla». Coloquemos la misma forma sobre un fondo bien delineado, y el «contorno subjetivo», o borde fantasma, desapareced. Sólo lo vemos mientras nada en nuestro campo de visión viene a contradecirnos la hipótesis más verosímil.

ILLUSION

169.

Aquellos cuya tarea es interpretar imágenes para fines de información cuentan una historia sobre los trucos que tales fantasmas pueden hacer con la percepción. Oficiales de espionaje dedicados a leer fotografías de reconocimientos aéreos, radiólogos que basan un diagnóstico en la más ligera de las sombras visibles en un tejido, aprenden por fuerza la frecuencia con que «creer es ver», y lo importante que es, pues, conservar flexible la hipótesis. El aficionado al arte adopta la tesitura mental opuesta. A menos que sea un restaurador, puede pasar la vida sin adquirir nunca conciencia de la medida en que las pinturas que le gustan están recubiertas por contornos subjetivos que él mismo se ha fabricado. Si alguna vez llegara a despojarlas de tales proyecciones, tal vez lo único que quedaría seria un armazón sin sentido.

III

En un capitulo anterior vimos hasta qué punto el artista de tradición occidental llegó a confiar en el poderío de las formas indeterminadas. Pero esa refinada llamada a nuestra imaginación no es de ningún modo el primero y más elemental procedimiento para superar las limitaciones del media. Estas limitaciones son de dos clases. Una deriva de lo necesariamente incompleta que es toda representación bidimensional. Una parte de lo representado se nos esconderá siempre, y siempre las formas se recubrirán hasta cierto punto. Hemos visto como esta necesidad de que el artista naturalista sacrifique algunos de los rasgos naturalistas, los que proporcionan al espectador la información requerida, di o

lugar a los comentarios de los críticos antiguos, admirados de la habilidad con que Parrasio «promete» lo que no puede mostrar «y revela lo que tapa». El artificio de las formas que se recubren causó parecida admiración. En su descripción de una pintura real o imaginaria, Filostrato alaba el truco del artista que rodea las murallas de Tebas con hombres armados, «de modo que a unos se los ve de cuerpo entero, a otros con las piernas escondidas, a otros de cintura para arriba, y luego sólo los bustos de algunos, sólo caras, sólo cascos, y finalmente nada más que puntas de lanza. Todo eso, muchacho, es analogía, porque hay que engañar a los ojos cuando viajan siguiendo las zonas importantes de la pintura».

Debió de ser este pasaje el que inspiró a Shakespeare a describir en *La violación de Lucrecia* una pintura de la caída de Troya:

Porque mucha labor de imaginación había allí:
agudeza engañosa, tan ceñida, tan natural,
que en vez de la imagen de Aquiles estaba su lanza
agarrada por una mano armada; él, detrás,
quedaba invisible salvo para el ojo mental:
una mano, un pie, una cara, una pierna, una cabeza,
representaban al todo que había que imaginar.

A este respecto, importa no confundir la inferencia o el conocimiento con aquella transformación de la cosa vista que resulta de la proyección. Numerosos experimentos de los grandes iniciadores del naturalismo occidental ilustran la diferencia precisamente porque no llegan a convencer. *El juicio final* de Giotto, en la capilla de la Arena en Padua (ilustración 170), presenta un rasgo desconcertante, ejemplo de uno de aquellos audaces experimentos en el momento de la reorientación del arte. Detrás de la cruz que dos ángeles sostienen en lo alto en el centro del mural, vemos surgir dos pies y, al mirar cuidadosamente, vemos también las manos del cuerpo invisible. Deben ser de una de las almas despertadas por la trompeta final, que busca detrás de la

cruz un refugio frente a los diablos que arrastran las almas al infierno. A nosotros nos incumbe decidir si queremos interpretar la oculta figura como el alma del donador, que está arrodillado cerca, o tal vez como la del propio artista.





170. Giotto, *El juicio final*, detalle. Capilla de la Arena, Padua, h. 1306
171. Jan Van Eyck, *Ángeles músicos*, altar de Gante, h. 1432.

Unas tres generaciones más tarde, Jan van Eyck llegó todavía más lejos en su presuposición de que nosotros querríamos y sabríamos completar su cuadro mediante la inferencia intelectual. Mirando el panel de los ángeles músicos del altar de Gante, tan conocido por sus muchas reproducciones, descubrimos un rasgo curioso, que en la reproducción se pierde casi (ilustración 171). Hay un atisbo de rojo y pardo al lado del órgano, o mejor detrás. Hay que saber como están hechos los órganos, para captar la in-

sinuación. Se trata del cabello y las ropas del ángel que maneja los fuelles, y que Jan van Eyck no quería perderse. La iluminación de un *Libro de horas*, ejecutado en Francia apenas diez años antes, aclara la intención de Van Eyck (ilustración 172), aunque en este caso es el ángel al teclado quien medio se esconde del espectador.



172. De un *Libro de horas* francés, h. 1420.

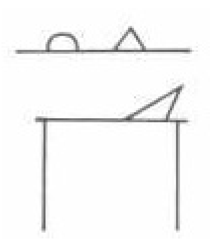




173. Donatello, *El banquete de Herodes*, baptisterio de Siena, acabado en 1427
174. Durero, *El hijo pródigo*. h. 1496.

Podríamos añadir a esos ejemplos la figura que se precipita fuera de la sala, a la derecha del relieve de Salomé por Donatello (ilustración 173), de la que sólo se ven la piernas; los cuartos traseros de un toro en el grabado de *El hijo pródigo* de Durero (ilus-

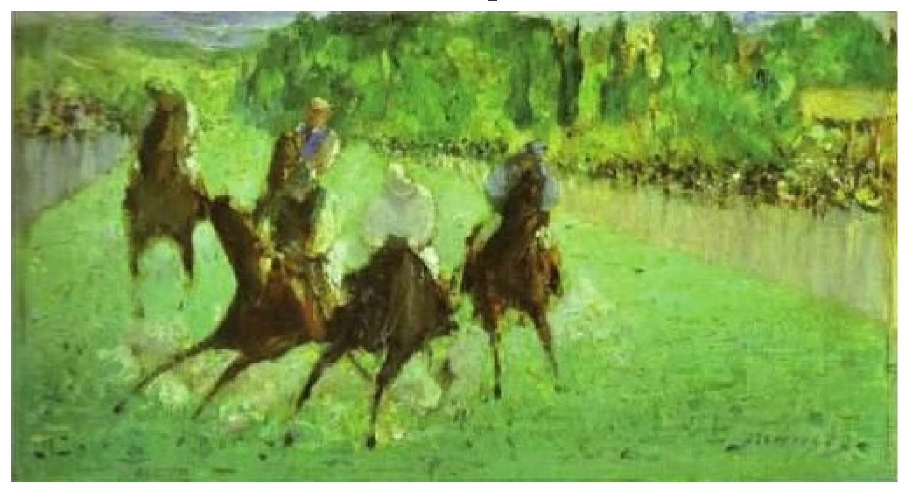
tración 174), o muchos experimentos con formas incompletas en cuadros impresionistas o en Degas. En conjunto, sin embargo, los artistas han aceptado en definitiva las limitaciones de tales capacidades de sugerencia mediante lo incompleto. Un famoso chiste visual, atribuido a los Carracci por su primer biógrafo, Malvasia, indica su conciencia de dichas limitaciones (ilustración 175). Se trata de acertijos dibujados con el fin de dejar perplejo al observador. Tres líneas con un triángulo en lo alto «representan» un predicador capuchino dormido en el púlpito; la línea con un semicírculo y un triángulo es la cabeza y la herramienta de un albañil al otro lado de la pared. Este tipo de acertijo dibujado ha adquirido cierta popularidad en años recientes, pero nunca ha llegado a ser una forma de arte.


175. Carraci (atribuido), *Acertijos*, h. 1600.

Sin embargo, basta recorrer con la mirada una colección de instantáneas para ver con qué frecuencia la realidad nos ofrece parecidas imágenes incompletas, con toda suerte de acertijos, cuando un «trozo de vida» queda fijado y clavado en un momento accidental. Raramente vemos esas extrañas configuraciones, porque nuestro propio movimiento y el de los objetos afectados nos ayudarán en seguida a clarificar e identificar esos extraños ángulos de los objetos, cuando nos llamen la atención. Esta crucial diferencia entre la imagen estacionaria, con sus confusiones de recubrimiento, y los recursos de la vida para explicarlas, era uno de los temas del famoso libro de Adolf von Hildebrand sobre el problema de la forma, al que me he referido en la introducción. Educado como estaba en los clásicos ideales de claridad, Hildebrand insistía en que los objetivos de sus contemporáneos impresionistas, deseosos de expresar un instante fugaz, los llevarían a absurdos. La tarea del artista es compensar la falta de movimiento y de espacio, dando a sus formas la clara integridad de un re-

lieve clásico. Sólo así puede evitar el tener que confiar en el conocimiento y la capacidad de adivinación del observador.

El problema planteado por Hildebrand es sin duda auténtico, aunque dista de ser cierto que los impresionistas lo desdeñaran. Cuando nos azuzan con formas incompletas, toman buen cuidado de ser inteligibles, para que podamos apreciar el interés por los aspectos transitorios y huidizos de la realidad visual. De todos modos, es seguro que no es por accidente por lo que se limitaron a motivos y escenas de *la vie contemporaine*, donde podían hacer precisamente aquello a lo que Hildebrand se oponía: confiar en el conocimiento del contemplador.



176. Manet, *En las carreras*, h. 1875.



177. Frith, *Día del derby*, detalle, 1858.

Tal vez nos daremos cada vez más cuenta de esa necesidad de suplementar sus insinuaciones con nuestra propia experiencia, a medida que su época se aleje de nosotros. Los cuadros impresionistas tienen menos valor documental, para el historiador de la sociedad, que los de los realistas convencionales. Cuando las carreras de caballos sean un rito vagamente recordado, y el caballo este tan extinto como el dodó, el vivaz apunte de una carrera por Manet (ilustración 176), dará al historiador desde luego menos información sobre aquellos días pretéritos que aquel famoso número de alta acrobacia del realismo victoriano, el *Día del derby de Frith* (ilustración 177). Uno se siente tentado a decir que, en contraste con Manet, Frith no deja nada para la imaginación, pero el hecho, como hemos visto, es que esto no puede ser nunca verdad. Whistler comparó una vez los fondos de Frith con los de

Manet, y la comparación es desde luego instructiva. Resulta que Frith no confía menos en nuestro conocimiento, en nuestra facultad de proyectar y de completar lo que él ha dejado indistinto. Tomada aisladamente, su versión de la tribuna con su multitud apiñada no es más detallada que la de Manet: sólo es menos interesante pictóricamente. En el de Manet podemos proyectar el centelleo y el movimiento de una masa agitada. Manet usa precisamente la ambigüedad de sus formas puntillistas para sugerir una variedad de lecturas, y compensar así la carencia de movimiento en una pintura, de un modo que Hildebrand nunca soñó.



178. Altdorfer, *Virgen entre ángeles*, h. 1525; óleo sobre tabla.

Hay modos peores de pasar una tarde en un museo que el de concentrarse en este problema de la abreviación y de la información. Pronto se nos confirma el resultado del último capítulo, de

que los impresionistas no fueron ni mucho menos los primeros en descubrir y explotar la seducción y el desafío de la representación incompleta en cuanto tal. Pero donde los maestros antiguos preparaban al contemplador para este artificio y facilitaban la proyección, los impresionistas querían que gozara con el desafío de un susto visual. No es, pues, ningún accidente el que los libros de arte de nuestro siglo tengan tanta afición a presentarnos detalles del fondo de viejas pinturas, que nos sobresaltan por la inesperada audacia de aquellos maestros. La audacia, clara, es a menudo la de los intérpretes modernos que presentan tales imágenes en aislamiento, sin la gradual transición a la que los viejos maestros no querían renunciar.



179. Altdorfer, Virgen entre ángeles, detalle (véase ilustración 178).

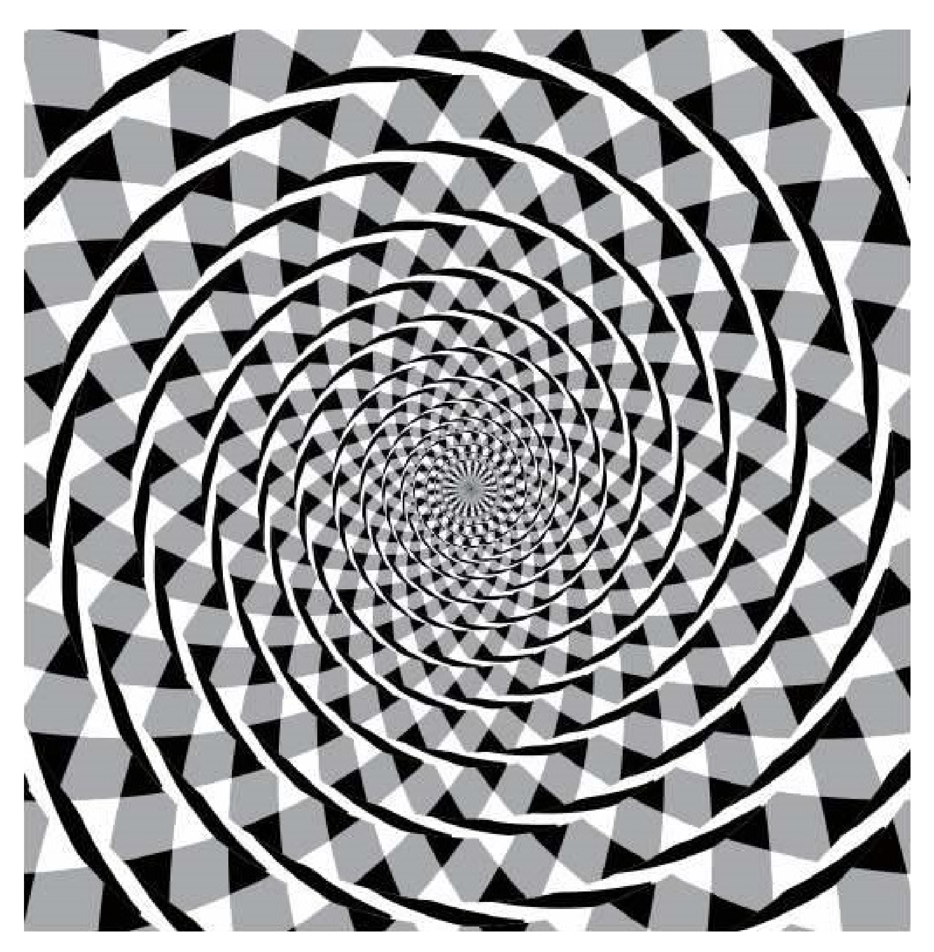
Tomemos el detalle (ilustración 179) de una pintura de Altdorfer (ilustración 178). Nada puede ser más audaz que la manera como el pintor reduce las formas de los ángeles a una serie de manchas luminosas, que desde luego no sabríamos leer si ignoráramos el contexto. Pero, ¿de qué otro modo podría el arte

sugerir lo que de hecho es irrepresentable, la idea del infinito? En el contexto de esta hermosa pintura, el artista guía al contemplador dócil desde los encantadores ángeles del primer plano hacia formas cada vez más indistintas, y así le hace proyectar una visión de las infinitas muchedumbres de la hueste celeste en las manchas centelleantes que se pierden en la lejanía.

En la pintura de Alrdorfer, la infinidad adquiere un patetismo y hermosura especiales por sus asociaciones religiosas, pero en principio, como Nietzsche sabía, todas las pretensiones de copiar la naturaleza tienen que llevar a la exigencia de representar el infinito. La cantidad de información que nos llega del mundo visible es incalculablemente vasta, y el medio del artista es inevitablemente restringido y granular. Incluso el más meticuloso realista no puede acomodar en su panel más que un número limitado de marcas, y aunque le queda el recurso de alisar las transiciones entre sus manchas de pintura hasta hacerlas invisibles, finalmente tendrá que confiar en la sugestión cuando se trate de representar lo infinitamente pequeño.



180. Jan van Eyck, *Angel músico*, detalle (véase ilustración 171).



181. Espiral de Fraser.

Situados frente a una pintura de Jan van Eyck, caemos bajo este embrujo. Creemos que ha logrado traducir la inagotable riqueza de detalle que se encierra en el mundo visible. Tenemos la impresión de que pintó cada hila del damasco de oro, cada pelo de los ángeles, cada fibra de la madera (ilustración 180). Pero es evidente que no pudo hacerlo, por mucha paciencia que pusiera en trabajar con lupa. Aunque sabemos muy poco del secreto de tales efectos, tienen que basarse en una ilusión.

Yo creo que la ilusión viene asistida por lo que podríamos llamar el «principio del etcétera», nuestra tendencia a dar por supuesto que cuando vemos unos pocos miembros de una serie los

vemos todos. Al mirar a los árboles en el *Wivenhoe Park* de Constable (ilustración de color I), los enviamos confiadamente hacia la lejanía porque los que tenemos cerca están tan convincentemente articulados que el pintado «etcétera» del artista no nos penetra en la conciencia. Ahora bien, puede demostrarse que esta tendencia nuestra a dar las cosas por leídas puede dar lugar a ilusiones en verdad curiosas, cuando la mente cae en una trampa yes inducida a correr más allá de los hechos, esperando la prolongación de una serie que resulta menos simple. La más famosa ilusión de este tipo es la espiral de Fraser (ilustración 118), que no tiene nada de espiral realmente, sino que es una serie de círculos concéntricos. Si no los recorremos con un lápiz, no llegamos a convencernos de que no vemos una espiral dirigiéndose al infinito. Lápiz en mano, comprendemos también la ilusión. Se dan innumerables movimientos hacia el centro, y como nos desconcierta el esquema entrecruzado del fondo, recurrimos al principio del etcétera y damos por sentado que las líneas espiralizantes suman una espiral. La ilusión de una progresión hacia el infinito que transforma una tabla pintada en una apariencia de pieles o de damasco puede muy bien deberse a reacciones parecidas. Para colma, el pintor confía en los indicios que en la vida real nos dan una más fidedigna información sobre las texturas: el modo como la luz se comporta al chocar sobre una superficie y ser reflejada, absorbida, o disuelta en innumerables puntos lumínicos. Para el progreso de la comprensión del modo como reaccionamos ante la textura, nadie ha hecho más que el profesor J. J. Gibson en su libro *La percepción del mundo visual*. En una nota a dicha obra, dice que lo que el pintor reproducía era la «microestructura de la luz reflejada por aquellas superficies». Tal vez sea una interacción de aquellos variados efectos lo que hace que un a distribución de pigmentos «represente el todo que hay que imaginar». Pero el truco no podría ciertamente funcionar sin nuestra aportación a la ilusión. Cuando no tenemos conocimiento del ti-

po de superficie representado, nuestra interpretación puede de todos modos extraviarse mucho. Hablando de su experiencia cuando llegó de Sudáfrica a Inglaterra, Roy Campbell dice: «La extraña, quebradiza, salada consistencia de la nieve era otra sorpresa. Por las pinturas, la había imaginado como cera, y que los copos de nieve era como virutas del residuo de una bujía». Pocos artistas que han pintado escenas nevadas deben de haberse dado cuenta de que confiaban en lo que Filastrato llamaba «nuestra facultad imitativa», nuestro conocimiento de la nieve, para que la ilusión fuera real.

Una vez comprendido este hecho, puede resultar más fácil comprender por qué la cantidad de información introducida en un cuadro puede obstaculizar la ilusión con la misma frecuencia con que la ayuda. La razón consiste precisamente en las limitaciones del media, que a veces pueden pasar a primer plano y contradecir la impresión que el pintor deseaba suscitar. No es de extrañar, pues, si el mayor afirmador de la ilusión naturalista en la pintura, Leo nardo da Vinci, es también el inventor de la imagen deliberadamente borrosa, el *sfumato* o forma velada, que rebaja la información de la cela y con ella estimula el mecanismo de proyección. Al describir aquel logro de la «manera perfecta» en pintura, Vasari elogia aquellos contornos «oscilando entre lo visto y lo no visto». En el mismo contexto, Daniele Barbaro, contemporáneo de Ticiano, adapta la alabanza del contorno de Parrasio, hecha por Plinio, a la técnica del *sfumato*, la cual nos lleva a «comprender lo que no vemos». Habla de «la lenta desaparición en el horizonte de objetos de nuestra visión, algo que es y que no es, y esto sólo se puede lograr mediante infinita práctica, deleitando a los que no son más entendidos y asombrando a los que los son».

Hemos vuelto a la atmósfera y a la época en que el aficionado al arte descubrió el goce de alejarse de la tela para disfrutar el momento en que la sensación de las pinceladas visibles desapare-

ce y emerge la ilusión. Tal vez ahora podamos describir el efecto con algo más de seguridad. La distancia respecto a la tela debilita la capacidad de discriminación del observador, y crea una borrosidad que moviliza su facultad proyectiva. Las partes indistintas de la tela se transforman en una pantalla, a condición de que ciertos rasgos distintivos se destaquen con suficiente fuerza, y de que ningún mensaje contradictorio alcance al ojo y destruya la impresión.

IV

Pero, en este punto, el lector pedid la respuesta a una pregunta que puede que tenga en el pensamiento desde hace tiempo. ¿Es permisible el considerar la lectura de los cuadros análogamente a como enfocamos la audición del habla? ¿No estamos trastocando el arden natural, al concentrarnos en el papel del observador y desdeñar el comercio del pintor, no con el público, sino con la naturaleza misma? Para que el pintor haga borrosa su imagen, en particular de los objetos distantes, ¿no será la razón, simplemente, que es así como los objetos distantes se aparecen a su visión? Claro que aparecen borrosos. Un temprano tratado chino ya recuerda al pintor el hecho de que «los hombres lejanos no tienen ojos, los árboles lejanos no tienen ramas». Pero aunque es fácil especificar lo que el ojo no puede ver en la lejanía, no lo es tanto el describir exactamente lo que ve. En el libro de Henry Peacham, *The Gentleman's Exercise*, se encuentra un divertido pasaje que muestra cómo los pensadores del siglo XVII, adiestrados en el pensamiento escolástico, intentaban todavía encarar el problema en términos de filosofía aristotélica:

«Tened bien presente que, cuanto más vuestro Paisaje se aproxima a aquellos *universalia* que, como dice Aristóteles [...] (con respecto a sus detalles escondidos a nuestros sentidos) son *notiora*, como por ejemplo al divisar un edificio a diez o doce millas lejos, no puedo decir si es iglesia, castillo, casa, o que; de modo que al dibujarlo, no debo expresar signo particular, como serían

campanas, portales, etc., sino mostrarlo tan débil y vagamente como mis ojos lo juzgan, ya que todos esos detalles son arrebatados por la gran distancia. He visto a un hombre pintado bajando por una loma a algo así como milla y media de mí, según juzgué por el paisaje, y sin embargo podríamos contar todos los botones de su jubón; si el pintor gozaba de una viva inventiva, o si los botones del caballero eran tan grandes como los que estaban de moda cuando el señor vino a Inglaterra, lo dejo al juicio de mi lector».

Este pasaje de Peacham debe de ser uno de los primeros que ridiculizan los cuadros pintados con demasiada minucia, y que condenan el absurdo de aquellos métodos «conceptuales» en nombre de la verdad visual. La crítica está sin duda justificada, en el sentido de que tales cuadros contradicen toda posible experiencia. No vemos botones a una gran distancia. Pero cuando nos preguntamos qué vemos exactamente, es mucho menos fácil contestar. Los oculistas que nos examinan la vista saben muy bien por qué nos enfrentan letras dispuestas al azar. Donde podemos adivinar, no podemos distinguir el ver del saber, o mejor, del esperar. Sin darse cuenta, Peachamm muestra este predominio del conocimiento «Conceptual» sobre el proceso de la visión, en su descripción de las tendencias generalizadoras de la distancia. No cabe duda de que al alejarnos de una aldea observamos la pérdida de detalle que él describe: primero no podemos leer la hora en el campanario de la iglesia, luego perdemos el reloj, y finalmente los rasgos distintivos de la iglesia se hacen tan borrosos que podrían ser cualquier edificio. Pero es un error creer que este mismo proceso ocurre a la inversa cuando nos acercamos a la aldea: por lo menos no es seguro que la progresión sea tan ordenada, tan acorde a la lógica aristotélica. En ciertas circunstancias podemos fácilmente creer que un edificio sea una roca, o una roca un edificio, y podemos sostener la interpretación errónea hasta que repentinamente cede el paso a una diferente lectura. Otro

autor del siglo XVII ha retomado esta experiencia con más autenticidad que Peacham

Hay una impresionante descripción de estas incertidumbres, y de la actividad que ellas provocan en la mente inquieta, en una de las obras de Calderón, *El príncipe constante*. Narrando la aparición de una flora hostil durante un viaje, uno de los personajes de Calderón recuerda las distancias borrosas del pintor sutil. El pasaje es tan rico por su belleza y perspicacia que merece su larga cita:

«… Porque como en los matices
sutiles pinceles logran
unos visos, unos lejos,
que perspectiva dudosa
parecen montes tal vez,
y tal ciudades famosas,
porque la distancia siempre
monstruos imposibles forma;
así en países azules
hicieron luces y sombras
confundiendo mar y cielo.
con las nubes y las ondas,
mil engaños a la vista;
pues ella entonces curiosa,
sólo percibió los bultos
y no distinguió las formas.
Primero nos pareció,
viendo que sus puntas tocan
con el cielo, que eran nubes
de las que a la mar se arrojan
a concebir en zafir
lluevias que en cristal abortan;
y fue bien pensado, pues
esta innumerable copia
pareció que pretendía
sorberse el mar gota a gota.
Luego de marinos monstruos
nos pareció errante copia,

que a acompañar a Neptuno
salían de sus alcobas;
pues sacudiendo las velas,
que son del viento lisonja,
pensamos que sacudían
las alas sobre las olas.
Ya parecía más cerca
una inmensa Babilonia,
de quien los pensiles fueron
flámulas que el viento azotan.
Aquí ya desengañada
la vista, mejor se informa
de que era armada, pues vio
a los surcos de las proas
cuando batidas espumas
ya se encrespan, ya se entorchan,
rizarse montes de plata,
de cristal cuajarse rocas».

V

El pasaje merece una lectura atenta, porque el poeta ha acercado donde muchos psicólogos han fracasado: en describir el panorama de ilusiones que lo indeterminado puede suscitar. Es la fuerza de la expectativa, más que la del conocimiento conceptual, lo que moldea lo que vemos en la vida, no menos que en el arte. Si viajáramos por el Mediterráneo, es poco probable, por desgracia, que viéramos el conejo de Neptuno con una sugestión tan convincente como la del viajero del siglo XVII, nutrido de la lectura de los clásicos y la visión de cuadros mitológicos. Pero como todos ponemos a prueba lo distante e indeterminado en busca de posibles clasificaciones, que luego verificamos y elaboramos en un juego de proyecciones, el hermoso texto de Calderón nos proporciona la deseada justificación para comparar la lectura de pinturas indeterminadas con la lectura de paisajes indeterminados. La experiencia del «radioescucha» de radio confrontado con un habla indistinta, y la del marino confrontado

con formas distintas en el horizonte, no son inconmensurables. Siempre tenemos que confiar en suposiciones, en una apreciación de las posibilidades, y en las verificaciones subsiguientes, y en este punto se produce una transición sin altibajos desde la lectura de material simbólico hasta nuestra reacción en la vida real. Cuando esperamos en la parada del autobús y creemos que el número 2 se acerca, examinamos la mancha indistinta que aparece en la distancia, buscando la posibilidad de proyectar en ella la cifra «2». Si tenemos éxito en tal proyección, decimos que vemos el número. Es un caso de lectura de un símbolo. Pero, ¿hacemos otra cosa con el autobús mismo? Ciertamente no en una noche de niebla. Y tampoco en pleno día, si la distancia es bastante grande. Siempre que exploramos la distancia comparamos de algún modo nuestra expectativa, nuestra proyección, con el mensaje que se nos enfrenta. Si estamos demasiado predispuestos, es bien sabido que el más leve estimulo producirá una ilusión. Aquí como siempre, tenemos que guardar la flexibilidad de nuestras hipótesis, revisarlas cuando la realidad parezca contradecirlas, y buscar otra hipótesis que pudiera encajar con los hechos. Pero siempre somos nosotros los que enviamos nuestros tentáculos al mundo en derredor, los que tanteamos y probamos, dispuestos a retirar las antenas para otro ensayo.

Como con la hipótesis del escucha de radio, la interpretación que encaja transformará inevitablemente los datos hasta hacerlos irreconocibles. Existen incontables experimentos y observaciones psicológicas que lo confirman. Un ejemplo característico, citado de un articulo de G. K. Adams, se encuentra en el libro de M. D. Vernon *Visual Perception*:

«Miraba por la ventana, esperando el tranvía, y vi a través de los arbustos de la cerca el rojo brillante del conocido vehículo: sólo una mancha de un escarlata brillante. Al mirar, se me ocurrió que lo que en realidad veía eran las hojas muertas de un árbol, e instantáneamente el escarlata se transformó en un pardo

mate y achocolatado. Pude verdaderamente ver el cambio, como uno ve un cambio de iluminación en un teatro. Parecía auténticamente que el escarlata cayera de las hojas, y dejara en su lugar el muerto pardo. Intenté recobrar el rojo imaginando el tranvía, y resultó que lograba enrojecer un poco las hojas; luego las convertí otra vez en hojas, y vi que podía ponerlas un poco más pardas; pero no pude recobrar ni el escarlata primero ni el achocolatado apagado. Salí a ver que era «realmente» el color, y encontré que era un pardo netamente rojizo [...]».



182. G. D. Tiépolo, *La Sagrada Familia pasando cerca de una estatua*, 1752, aguafuerte.

Una vez más, el efecto experimentado por el observador experto puede reproducirse con la máxima facilidad en la percepción de las imágenes. En un experimento muy conocido, se ha demostrado que una forma familiar inducirá el color esperado. Si, en un mismo material, recortamos la forma de una hoja y la de un asno, y pedimos a unos observadores que indiquen el exacto matiz del material en un disco de los colores, tenderán a

señalar un matiz más verdoso para la hoja y más grisáceo para el asno. Recordamos que el resultado del experimento fue previsto por nuestro antiguo autor, Filostrato: «Aunque dibujáramos a uno de estos indios con tiza blanca», concluye Apolonio, «parecería negro, porque tendría la nariz chata y los rizos rígidos y la mandíbula saliente [...] de modo que el cuadro sería negro para todos los que saben servirse de los ojos». Tenía razón. El interpretar, el clasificar una forma, afecta el modo como vemos su color. Para confirmarlo, basta que analicemos nuestras reacciones al mirar obras gráficas en blanco y negro (ilustración 182). Objetivamente, la estatua de mármol en el grabado de Tiépolo no es más blanca que las ropas de san José, pero se nos fija en la imaginación como un blanco luminoso frente al follaje oscuro, mientras que resulta difícil incluso recordar como blancos los vestidos de los viajeros. El grabado sirve de pantalla para un ensayo de proyección que no lleva a ninguna ilusión, y sin embargo «colorea» la manera como lo miramos. Tal vez el modo correcto de describir este experimento seria decir que vemos el vestido como potencialmente oscuro. El psicólogo Hering hablaba del «color del recuerdo». Aquí podríamos hablar de las «expectativas de color».

VI

Lo que hemos llamado «disposición mental» es tal vez precisamente esa predisposición a lanzarnos a proyectar, a extender los tentáculos de colores fantasmas e imágenes fantasmas cuyo enjambre rodea nuestras percepciones. Y lo que llamamos «leer» una imagen puede tal vez describirse mejor como un poner a prueba sus posibilidades, ensayando lo que encaja. La activación de esos fantasmas se ha ensayado con mucha frecuencia en los numerosos experimentos psicológicos en los que una imagen se dibuja en una pantalla por un breve momento. Tenemos muchos informes del amplio registro de cosas diferentes que los sujetos dicen haber «visto», o sea de las imágenes que se vieron induci-

dos a proyectar en la pantalla por unos indicios que les fueron ofrecidos durante un tiempo suficiente para inducir una hipótesis, pero demasiado breve para que la pusieran a prueba. Un experimento reciente ha demostrado con toda claridad la persistencia de esos tentáculos visuales y su influencia sobre las subsiguientes fantasías. Resulta que las formas negativas, o sea las formas accidentales presentadas por el fondo, inducían tales fantasías si el dibujo era expuesto durante muy poco tiempo. Podemos inferir que tales errores de lectura nos flotan constantemente por la imaginación, pero usualmente son rechazados antes de que nos demos cuenta de ellas, porque las recubre una hipótesis más coherente y sostenible.

En el momento en que una proyección, una lectura, queda anclada en la imagen frente a nosotros, es mucho más difícil eliminarla. El fenómeno es bien conocido por la lectura de los dibujos-acertijos. Una vez resueltos, se hace difícil, o incluso imposible, recobrar la impresión que nos producían mientras buscábamos la solución.

La posibilidad de que toda identificación de imágenes se enlaza con proyecciones y con anticipaciones visuales queda corroborada por los resultados de recientes experimentos. Parece que si mostramos a un observador las imágenes de una mano que señala o de una flecha, tenderá a situarlas desplazándolas en la dirección del movimiento. Sin esta tendencia nuestra a ver movimiento potencial en forma de anticipación, los artistas no habrían logrado nunca crear la sugestión de velocidad en las imágenes estacionarias.

Pero, aquí como siempre, esa proyección necesita una «pantalla», un campo vacío en el que nada contradiga nuestra anticipación. Es la razón por la que la impresión del movimiento, y por consiguiente de la vida, se obtiene mucho más fácilmente con unos cuantos rastros enérgicos que mediante la elaboración del detalle. El hecho es familiar, pero la explicación que acostumbra

a darse recurre demasiado confiadamente a la experiencia visual que «tenemos realmente» en presencia del movimiento. La cuestión es parecida a la de la borrosidad de la percepción a distancia. En ambos casos, es fácil decir lo que no podemos distinguir en tales situaciones. Una vez más, la crítica de los métodos tradicionales de representación se apoyó en este hecho innegable. Por la misma época en que Peacham censuraba al pintor que representó los botones de un hombre a una milla de distancia, en Holanda el pintor Philip Angel criticaba a sus colegas porque representaban los radios de las ruedas de un vehículo al que se supone en movimiento: «Cuando una rueda de carro o de torno de hilar gira con gran velocidad, notareis que a causa de la rotación no pueden verse los radios, sino sólo un dudoso atisbo de los mismos (*een twijfelachtige schemeringe derselves*), pero aunque he visto representadas muchas ruedas de coche, nunca las he visto como deberían aparecer, porque cada radio viene dibujado como si el coche no pareciera moverse».

183. Velázquez, *Las hilanderas*, detalle, h. 1656-1658.

Angel tenía desde luego razón al decir que la visión de aquellos radios destruye la ilusión del movimiento, pero no hay prueba alguna de que encontrara una solución. Se requirió la imaginación y la habilidad de Velázquez para inventar un medio de sugerir aquel «dudoso atisbo» en el torno de *Las hilanderas* (ilustración 183), que parece captar el llamado «efecto estroboscópico», la raya de la posimagen que cruza el campo de visión cuando un objeto pasa velozmente.

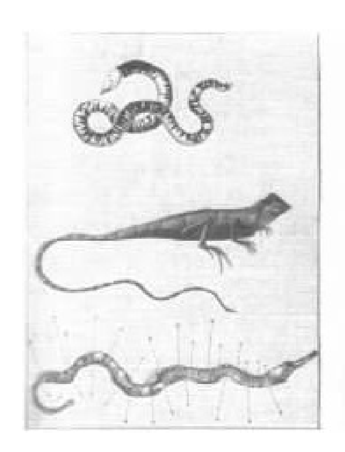


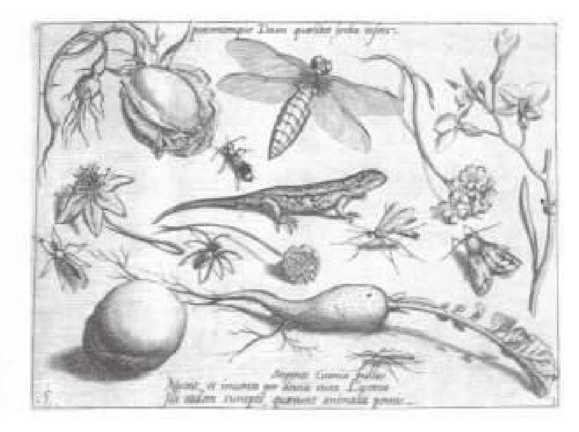
184

La sugestión de este efecto forma parte ahora del lenguaje tópico del caricaturista. Apenas se encuentra un dibujo narrativo en el que la velocidad no venga expresada cómodamente por unas cuantas rayas que operan como flechas negativas, mostrando donde el objeto se ha encontrado un momento antes (ilustración 184). Ni que decir tiene

que en este caso no cabe hablar de realismo Ningún esfuerzo de la imaginación hará que unas figuras que se persiguen por un precipicio se parezcan a los muñecos de Al Capp. Pero el éxito de esta fórmula demuestra que, mientras que el detalle contradice la ilusión del movimiento, las rayas, de algún modo, la confirman. La preimagen, si podemos forjar este término para designar la anticipación del lugar donde estará en seguida la figura, queda confirmada y anclada por la posimagen.

Pero el efecto más importante de esos ensayos anticipatorios que acompañan a la lectura de imágenes es el aura de espacio que parece rodear a toda representación naturalista. El mero signo se destaca como una figura sobre un fondo neutro, pero el mismo fondo retrocede y adopta una extensión potencial en cuanto forma parte de la representación. Es un efecto que puede observarse con cualquier pintura o cartel que contenga letras. La inscripción en el grabado de Notre Dame por Merian (ilustración 43), por ejemplo, no parece cernirse en el espacio sobre París; crea su propio ambiente neutral, un aura de fondo neutro que la rodea, porque nunca buscamos si las letras se mueven. Cuanto mayor sea la sugestión de movimiento, o sólo de movilidad —nuestra o del objeto—, tanto más seguro será este efecto que oblitera de nuestra conciencia el fondo y lo transforma en pantalla. Antes de que leyéramos correctamente el acertijo de Carracci, parecía un diagrama o esquema plano (ilustración 175). En cuanto se nos guía para que proyectemos en él la imagen del albañil, transformamos también el campo encima de la línea en un espacio de fondo. Pero esta sugestión será obviamente débil comparada con la sugestión de profundidad en un grabado como el de Tiépolo (ilustración 182), donde automáticamente convertimos el campo encima del horizonte en la infinita e indeterminada extensión del cielo.



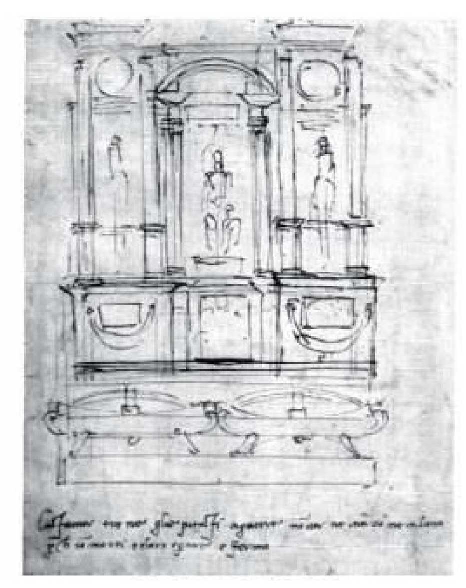


185. Merian, *Serpiente, lagarto y anguila eléctrica*, h. 1700.
186. Hoefnagel, de *Archetypa studiaque*, 1592.

Estamos tan entrenados a asignar a cada imagen su espacio vital potencial, que no nos resulta nada difícil ajustar nuestra lectura a una configuración en la que cada figura se rodea de su propia aura particular. Esto ocurre siempre que un grupo de figuras queda reunido dentro de un mismo marco, sin la intención de que compartan un mismo ambiente espacial. Una vez más, leemos tales imágenes aplicando una rápida prueba de coherencia. Comprendemos sin vacilación que los animales en el dibujo de Maria Sibylla Merian (ilustración 185) deben leerse como piezas individuales. Mirando la plancha de J. Hoefnagel (ilustración 186), con su decorativa reunión de plantas y animales, suplimos el fondo adecuado para cada figura: el lagarto está tendido en una pendiente, mientras ciertos insectos, que arrojan sombras, vienen imaginados sobre un fondo plano, y a otros se les ve volando. Sin darnos cuenta, hemos efectuado una rápida sucesión de pruebas de coherencia, y hemos elegido las lecturas que ofrecen un sentido. Sin una prueba tal, incluso las imágenes del arte tradicional podrían proporcionar resultados tan variables y fantásticos como las proverbiales imágenes de las nubes y las manchas de tinta. En un libro reciente, la ruda pincelada de Rembrandt se ha usado como pantalla para la proyección de las imágenes y símbolos más inesperados. El autor habla de «los Rem-

brandt dentro de los Rembrandt», pero los animales de granja o las caras haciendo muecas que ha descubierto en pliegues de ropajes y en las sombras de los fondos no pasan la prueba de coherencia que tenemos que usar siempre para rechazar nuestras hipótesis equivocadas.





187. Leonardo da Vinci, *Hoja de apuntes*, h. 1480.
188. Miguel Angel, *Dibujo para la tumba de los Médicis*, 1521

Donde no encontramos esta coherencia, inmediatamente nos ponemos a buscar un marco de referencia que la proporcione, revisando nuestra hipótesis sobre el tipo de «mensaje» que tenemos delante. Dentro de nuestro contexto cultural, lo hacemos tan automáticamente que apenas nos damos cuenta del proceso. Pero no por eso es menos interesante nuestra flexibilidad en tales materias. Cuando miramos a un apunte, por ejemplo, como la hoja de Leonardo (ilustración 187), inmediatamente nos hacemos cargo de la situación. Ni por un momento nos sentimos tentados a interpretar las imágenes literalmente, como si estuvieran reunidas en un espacio o como si el niño tuviera dos brazos izquierdos. Retraducimos lo que vemos al contexto de acción que produjo la imagen, nos damos cuenta de que es el registro de

varias tentativas, y reaccionamos en consecuencia. Comprendemos que ciertas líneas no deben interpretarse estrictamente como representaciones, sino como anotaciones de las intenciones del artista. Líneas como los rápidos trazos indicando otra posible posición de la pierna del niño no «significan» propiamente una pierna, sino un posible dibujo de una pierna.

VII

NATURALMENTE, empleamos la misma facultad en nuestra interpretación del habla en la vida ordinaria. Cualquier registro mecánico de una conversación real muestra cuan a menudo una frase es esbozada antes de ser dicha, y lo muy tolerantes que tenemos que ser en nuestra aplicación de los indicios de situación para «encontrar sentido» en lo que se dice. No lo hacemos mediante ningún proceso consciente de inferencia, sino gracias a esa facultad que nos ha sido dada para entender a nuestros prójimos, la facultad de empatía o de identificación. Primero tanteamos en busca de la intención detrás de la comunicación, y la clave de esta intención se encuentra en gran medida en el modo como sentimos que reaccionaríamos.

La idea del arte, según hemos visto, ha introducido en nuestra cultura un parecido contexto de acción, y nos ha enseñado a interpretar las imágenes artísticas con registros e indicaciones de la intención del artista. Para reaccionar adecuadamente ante el esbozo, nos identificamos instintivamente con el artista. Nuestra hipótesis primaria es que lo que el hace debe de tener algún sentido, y cuando una imagen incompleta no nos da las pistas, la situamos mentalmente en una serie. El esbozo de Miguel Angel para la tumba de los Medicis (ilustración 188) seria apenas inteligible. Sus rápidos garabatos donde quería indicar estatuas no tendrían sentido en sí mismos, pero lo tienen en su contexto.



189. Constable, boceto a lápiz para *Wivenhoe Park*, 1816.

A veces, de hecho, el proceso opera inversamente, y el esbozo nos aclara la obra de arte terminada. Uno de los apuntes a lápiz de Constable para *Wivenhoe Park* (ilustración 189) presenta el motivo de los pescadores en la ribera, que tiran de la red. Para indicar los arboles, los hombres y la barca, Constable no usó más que unas pocas rayas expresivas, pero una cosa marcó claramente: la red, o más exactamente los flotadores que la sostienen. Esta indicación nos lleva a interpretar la representación. En este caso particular, el esbozo puede incluso desvelarnos la atención para una interpretación más detallada del cuadro acabado (ilustración de color I). Sin él, es fácil no fijarse en las menudas figuras del fondo que tiran de la red y así unen la barca con la ribera lejana.

Es dudoso que Constable hubiera incluido tales menudos detalles en sus años de plena madurez. Entonces, en efecto, confió cada vez más en el derecho del artista a presentar sus obras menos como registros del mundo visible que como indicaciones de una experiencia artística. Se ha discutido mucho sobre el lugar que los esbozos ocupan en la obra de Constable, y tendremos que volver a la cuestión. Se ha dicho que en las pinturas que ex-

ponía tenía que «hacer concesiones» a un público no preparado para leer un esbozo. Pero si las concesiones al gusto vulgar son contrarias al arte, las concesiones al entendimiento no lo son. Toda comunicación consiste en «hacer concesiones» al conocimiento del destinatario. La dictan el contexto y la conciencia de otras posibles interpretaciones que conviene excluir. La identificación del observador con el artista tiene que encontrar su contrapartida en la identificación del artista con el observador.

Vimos algunos resultados de este toma y daca en el capítulo precedente: la admiración por el toque magistral, las pinceladas en apariencia descuidadas. Así se nos permite experimentar por transferencia el proceso mismo de la creación, el gobierno del virtuoso sobre su media, y esa conciencia de lo esencial que le hace suprimir todas las redundancias porque puede confiar en un público que conoce las reglas del juego y sabe captar una insinuación. El contexto social en que esto se produce está casi enteramente por investigar. El artista crea su público selecto, y el público selecto sus artistas.

Conviene recordar, sin embargo, que ese toma y daca no se confina al sagrado recinto del arte. Siempre que la imagen es usada con fines de comunicación, podemos estudiar aquel calibraje de las posibles intenciones, y las pruebas de coherencia que llevan a la interpretación y la ilusión. No necesitamos pensar en nada más solemne que en el término medio de la tira de cómic, que presenta no pocas dificultades a los que no están acostumbrados a sus convenciones. El público aprende a distinguir a los que no están acostumbrados a sus convenciones. El público aprende a distinguir los personajes que reaparecen, y a reconocerlos a la menor insinuación. Análogamente, los cartelistas nos adiestran a aceptar y asimilar las más desconcertantes imágenes. Gracias a su audacia e inventiva, hemos descubierto lo lejos que es posible extender los límites de nuestra comprensión de las imágenes, más allí de la indicación de las apariencias naturales.

Parte de la función del cartel es la de atraer la atención mediante la sorpresa, y a fijar dicha atención prolongando el proceso de lectura. Por consiguiente, un estudio de los carteles callejeros o de los anuncios de la prensa tiene mucho que enseñarnos sobre los procesos de interpretación que hemos venido comentando en el presente capítulo. Si nos observamos en nuestras propias reacciones, en efecto, nos encontramos ante una especie de película en cámara lenta del mecanismo que se dispara siempre que buscamos el significado de una imagen.





190. Abram Games, Cartel, 1953.
191. Erwin Fabian, Cartel, 1955.

Unas pocas pistas presentadas con suficiente osadía y claridad nos darán la solución del enigma ofrecido por la imagen. Sin preguntar más, convertimos las filas de cigarrillos del cartel de Abram Games (ilustración 190) en dos caras que coquetean. A veces resulta divertido ver lo que ocurre cuando preguntamos más. Aceptamos la chimenea con la chistera como la figura de un industrial que lee el *Financial Times* (ilustración 191). ¿Dónde está la cara? En cuanto lo preguntamos, nos sorprendemos reco-

rriendo el cartel en busca de indicaciones en las cuales andar la proyección. Algo encontramos, y la más tenue de las imágenes fantasmas se posa en la chimenea y transforma su carácter visual. Cierto que sigue siendo una chimenea, pero es también una cara, según como la miremos. El carácter de la ilusión es difícil de describir y puede variar de una persona a otra, pero si no existiera para divertirnos o intrigarnos, los carteles de este estilo difícilmente tendrían tanto éxito.

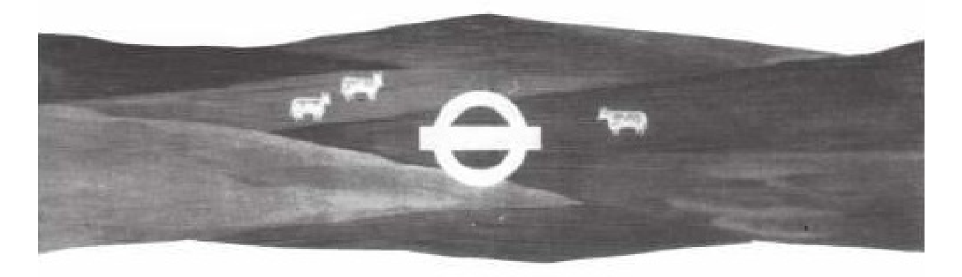
El mejor útil para estudiar ese proceso de transformación traviesa mediante el contexto y la expectativa nos lo proporciona el hábito que tienen muchos anunciantes de utilizar estereotipos, símbolos idénticos, forzándonos a reconocerlos en marcos diferentes.



192.

Desde hace ya varios decenios, el London Passenger Transport Board (servicio de transportes públicos de Londres), ha proporcionado al público un experimento visual de este tipo. Ha adoptado por símbolo el llamado «ojo de buey», usado por vez primera como forma de los rótulos de las estaciones (ilustración 192). En uno de los carteles realizados por E. C. Tatum, el símbolo funciona discretamente como un botón en la manga del novio (ilustración 196). En otro cartel aparece entre colinas lejanas, enorme y misterioso como esas prehistóricas imágenes de caballos, talladas en la tierra, que intrigan al viajero por Inglaterra (ilustración 193). Pero los más instructivos, aunque tal vez no los más satisfactorios artísticamente, son los anuncios en los que el emblema se usa de modo francamente representacional. El ojo de buey, por ejemplo, tiene que funcionar como una cabeza (ilustración 194). Cuando se nos

muestra de cara, la barra transversal se convierte en sonrisa de felicidad, y los salientes son orejas. Cuando el contexto nos hace esperar un perfil, desaparece la sonrisa, y el saliente frontal parece una nariz. No deja de ser instructivo observar lo que ocurre en los dibujos menos logrados, donde el contexto es apenas un poco más difícil de captar (ilustración 195). Puede requerirse una fracción de segundo para ver la supuesta actitud del muchacho, y hasta que hemos entendido dicha postura no le brota una nariz convincente, mientras que el saliente opuesto se nos borra de la conciencia. Hemos proyectado una cara en nuestra lectura, y después tenemos que hacer cierto esfuerzo para volver a borrarla y captar de nuevo una lectura frontal. Los símbolos se comportan como las letras leídas, que cambian de sentido al mudar la situación total. Aquí, también, el London Transport nos brinda un ejemplo. En la portada de un libro, el ojo de buey se transfigura en una «O», ya que nos vemos inducidos a clasificarlo como una letra y no como una forma figurativa (ilustración 197).



193. Sheila Stratton, cartel del London Transport, detalle, 1954.







194, 195. Raymond Tooby, anuncios del London Transport, 1954





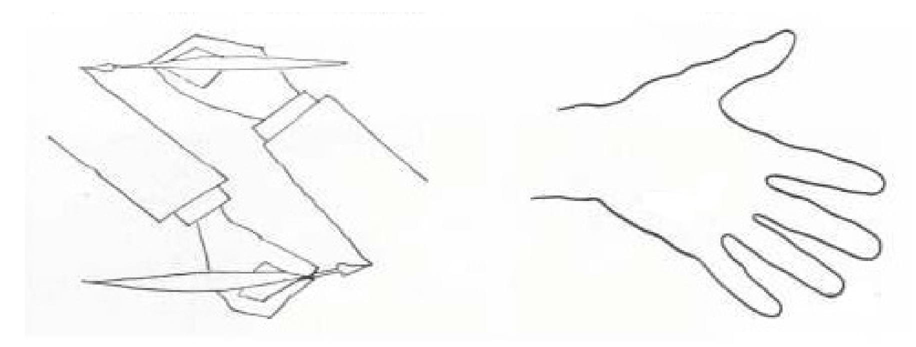
196. E. C. Tatum, cartel del London Transport, 1954.
197. Robert Harding, cubierta de una historia de los carteles del London Transport, 1949.

Lo interesante de esta experiencia, más que la flexibilidad de nuestras interpretaciones, es su exclusivismo. Es fácil ver el ojo de buey como una cara de frente, como un botón o como una letra. Lo difícil, incluso imposible, es ver todo eso a la vez. No tenemos conciencia de la ambigüedad en cuanto tal, sino sólo de las varias interpretaciones. Es en el acto de «mudar» que descubrimos las diferentes formas que pueden proyectarse en el mismo contorno. Podemos adiestrarnos a mudar más rápidamente,

e incluso a oscilar entre lecturas, pero no podemos adherirnos a interpretaciones que entran en conflicto.

VIII

La ambigüedad —¿conejo o pato? (ilustración 2)— es obviamente la clave de todo el problema de la lectura de imágenes. Según vimos, en efecto, nos permite someter a prueba la idea de que tal interpretación supone una proyección hipotética, un disparo de ensayo que transforma la imagen si resulta dar en la diana. Precisamente porque estamos tan adiestrados en el juego, y tan raras veces fallamos, a menudo no nos damos cuenta de ese acto de interpretación. Pocas personas advierten que el dibujo del contorno de una mano es ambiguo (ilustración 198). Es imposible distinguir si se trata de una mano izquierda vista por la palma o de una mano derecha vista del dorso. Pero, al mirar un dibujo así, nos sobresalta esa inesperada falta de información. Tales manos ambiguas caen fuera de nuestra experiencia, y lo más probable es que tengamos que usar como gula nuestras propias manos, intentando casarlas con la imagen y proyectar las alternativas, hasta percatarnos de la ambigüedad. Sólo entonces nos convenceremos de que nuestra primera elección de una lectura fue obra del mero azar. Para desvanecer la proyección, una vez hecha, tenemos que mudar a la alternativa. No hay otro modo de que veamos la ambigüedad.

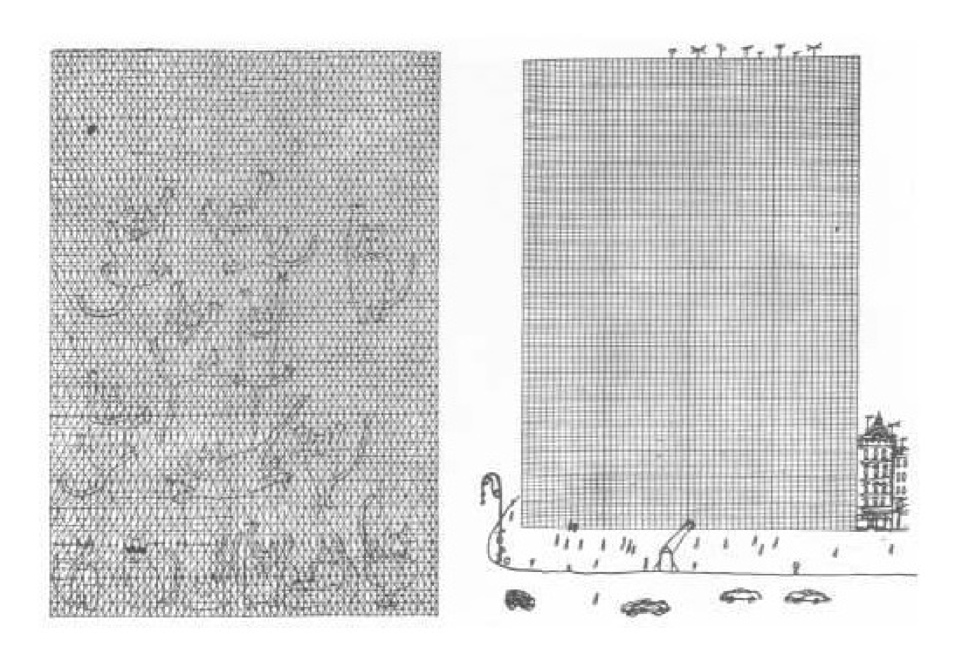


198, 199. Steinberg, de *The Passport*.

El ejemplo demuestra, creo, lo que entendemos por la «prueba de coherencia»: la posibilidad de clasificar una imagen entera dentro de una posible categoría de experiencia. Si esto parece demasiado abstracto, miremos lo que ocurre cuando el artista ha excluido una lectura tal. En un encantador dibujito de Saul Steinberg, una mano dibuja una mano que a su vez dibuja a la primera (ilustración 199). No tenemos pista alguna para descubrir qué mano es la supuesta real y cuál la imaginaria: ambas interpretaciones son igualmente posibles, pero ninguna en sí, es coherente. Si hiciera falta una prueba del parentesco entre el lenguaje del arte y el lenguaje de las palabras, podríamos encontrarla en este dibujo. El efecto desconcertante de tal autorreferencia, en efecto, es muy semejante a las paradojas de que gustan los filósofos: el cretense que dice que todos los cretenses mienten, o, más netamente, la pizarra que tiene escrita una sola frase, «La única frase en esta pizarra es falsa». Si es verdadera es falsa, y si es falsa es verdadera. Hay un límite para la información que el lenguaje puede comunicar sin introducir artificios tales como las comillas, diferenciando lo que los lógicos llaman «lenguaje» y «metalenguaje». Hay un límite para lo que las pinturas pueden representar sin diferenciar entre lo que pertenece al cuadro y lo que pertenece a la supuesta realidad.



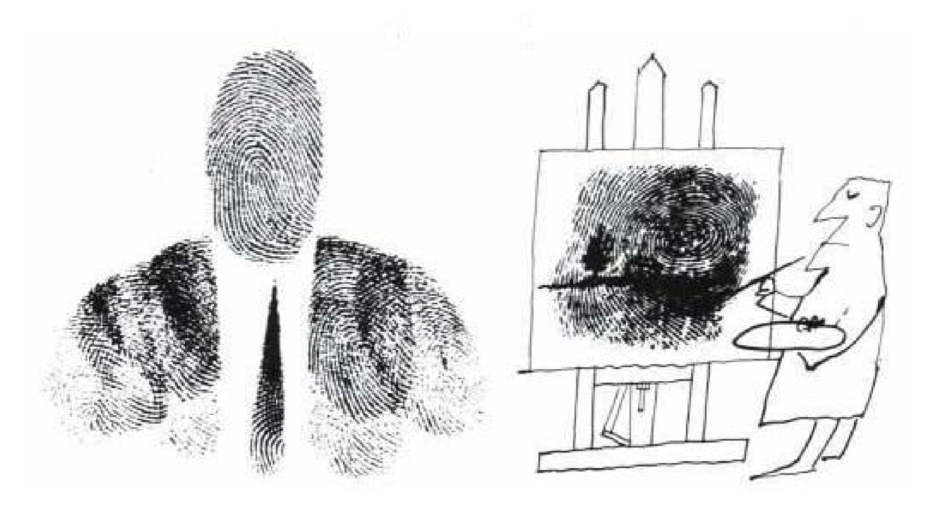
200. Steinberg, *Dibujo*.



201, 202. Steinberg, de *The Passport*.

No es accidente el que aquel refinado ejemplo proceda de la obra de Saul Steinberg. Tal vez ningún artista vivo sabe más que este humorista sobre la filosofía de la representación. Sabe que la prueba de coherencia nos hará transformar toda línea de acuerdo con el contexto. En un dibujo reciente, hace que una sola línea recta cambie de función y de sentido en una serie de situaciones, pasando de ser nivel de agua a cuerda para tender la ropa, de vía de tren a techo de una sala (ilustración 200). O fijémonos en sus gatos en una jaula, de *The Passport* (ilustración 201). Normalmente no nos fijamos en el cuadriculado de una hoja de papel de dibujo. Pero una vez que hemos comprendido la posición de los gatos, vemos que la única hipótesis que encaja es la de que se encaraman por una jaula de tela metálica, e inmediatamente el entramado se nos transforma en el dibujo de una jaula. Pero un papel parecido, de la forma usada en todo estudio de arquitecto, se convierte en la imagen de un enorme rascacielos (ilustración 202), al añadírsele simplemente unas cuantas pistas mínimas que nos informan del sentido y transmutan el carácter visual. Des-

pués de los muchos pesados volúmenes que se han escrito sobre cómo el espacio se expresa en el arte, los trucos dibujísticos de Steinberg son un saludable recuerdo de que nunca es el espacio lo representado, sino objetos familiares en situaciones determinadas.



203, 204. Steinberg, de *The Passport*.

Esta formulación, de todos modos, requiere una corrección que también Steinberg nos proporciona. Entre las cosas familiares que podemos leer en las pinturas, tal vez no haya otra más importante que otras pinturas. La pintura que da el tema de *The Passport* (ilustración 203) de Steinberg es una huella dactilar. No la leemos precisamente como una cara, sino como la fotografía de una cara; no la archivamos en términos de realidad, sino como un tipo existente de representación. En otro dibujo (ilustración 204), la huella dactilar parece inmensamente ampliada, gracias a unas pocas y sencillas indicaciones de relación. Una vez más, representa un cuadro que el muñequito está pintando. Y si miramos más atentos, reaccionando obedientemente con nuestra proyección, descubrimos que la huella dactilar puede ser leída como un paisaje real, con un árbol en el horizonte y con un campo arado que se pierde en la lejanía, y un seto oscuro que se destaca sombríamente sobre un fantástico cielo en espiral. Todo

encaja tan bien, que no cabe la duda: la huella dactilar es un inconfundible Van Gogh (ilustración 205). Tiene algo de blasfemo el reproducirla frente al artículo real, porque justamente el proceso de proyección adiestrada puede llevarnos ahora a ver a Van Gogh en términos de Steinberg, lo cual es meta y efecto de toda parodia. Pero la comparación no es tan frívola como puede parecer. Steinberg descubre ahí que uno puede ver una huella dactilar como una huella dactilar o como un Van Gogh. El descubrimiento del propio Van Gogh, desde luego, fue de un alcance infinitamente mayor. Descubrió que podemos ver el mundo visible como un vértice de líneas. Para muchos de nosotros, los campos de rastrojo y los cipreses han acabado evocando a Van Gogh. La representación es siempre bidireccional. Enlaza dos cosas, enseñándonos cómo mudar de una lectura a otra.



205. Van Gogh, *Camino con cipreses*, 1889.

VIII

Ambigüedades de la tercera dimensión

> El sentido de la vista distingue las diferencias entre las formas, dondequiera que estén… sin retraso ni interrupción, efectuando cálculos complicados con destreza casi increíble, pero sin que notemos sus operaciones, debido a la rapidez… Cuando el sentido no puede ver el objeto por obra de su propia acción, lo discierne a través de la manifestación de otras diferencias, a veces percibiendo correctamente y a veces imaginando erradamente.
>
> Tolomeo, *Óptica*

I

Ahondando en la ilusión artística desde varios lados, hemos llegado, en el último capítulo, a destacar cada vez más el poderío de la sugestión. En la lectura de imágenes, como en lectura del habla, resulta siempre difícil distinguir entre lo que nos es dado y lo que suplimos nosotros en el proceso de proyección puesto en marcha por el reconocimiento. Pero tal vez el término de «reconocimiento» es desorientador a este propósito. Era la «conjetura» del auditor de radio, recordémoslo, lo que transformaba en habla la mezcolanza de formas y colores buscando un sentido coherente, y haciéndolo cristalizar en una organización, una vez hallada una interpretación coherente.

Pero la comparación entre la lectura del habla y la lectura de las pinturas, por útil que nos haya resultado como punto de partida, no deja de presentar trampas. Las dificultades para identificar palabras, después de todo, son sólo accidentales. No adquieren interés más que en condiciones anormales, que difuminan los rasgos distintivos constituye mes de la señal lingüística. En la representación visual, los signos se refieren a objetos del mundo visible, y estos nunca pueden venir «dados» por sí mismos. Toda pintura, por su naturaleza misma, será siempre una llamada a la

imaginación visual: hay que suplementarla para poder comprenderla. Esto no es más que otro modo de decir que ninguna imagen puede representar más que ciertos aspectos de su prototipo: de otro modo seria un doble, y ni siquiera Pigmalión pudo crear uno. Si ignoramos las convenciones, no tenemos modo de adivinar el aspecto que se nos presenta. Ni siquiera los famosos modelos en cristal de flores, en el museo de la Universidad de Harvard, dirían gran cosa sobre las plantas al visitante de Marte que no hubiera tocado ninguna. Con lo cual volvemos a la sabiduría de Filostrato, cuyo héroe Apolonio dice que nadie puede comprender el caballo o el buey pintados si no conoce como son aquellas criaturas.

No hay nada paradójico en tal aserto. Una representación de un animal desconocido, o de un edificio desconocido, no nos dirán nada, por ejemplo, sobre su tamaño, a no ser que algún objeto familiar nos permita apreciar la escala. La cosa es tan trivial que no merecería ninguna insistencia, si no fuera por su relación con el más importante artificio en la panoplia del arte ilusionista, el artificio de la perspectiva.

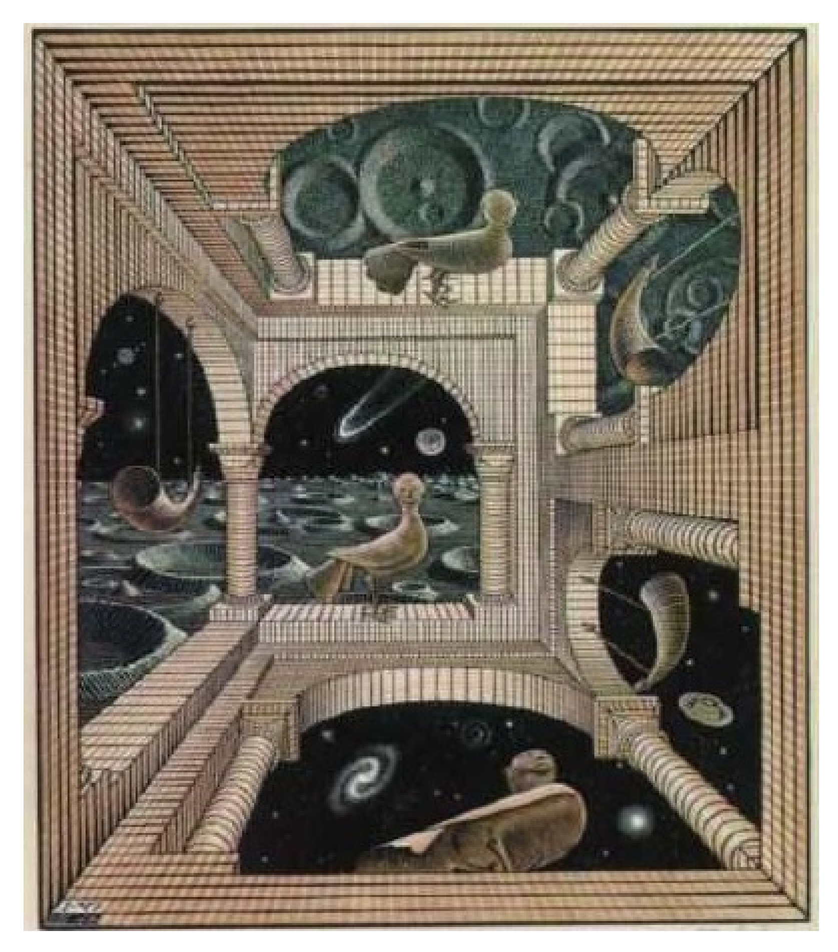


206. Hogarth, *Perspectiva falsa*, 1754, grabado.

II

En años recientes se ha escrito mucho sobre la perspectiva y la expresión artística del espacio, pero no se acaba de entender todavía la parte que corresponde al contemplador en la ilusión espacial. La ilustra muy bien un divertido grabado de William Hogarth, destinado a la portada de un manual de perspectiva (ilustración 206). La imagen está atestada de los contrasentidos que, aislados, se encuentran a menudo en el arte de niños y aficionados, y que se dice fueron perpetrados por cierto noble dado

a dibujar, de quien Hogarth quería burlarse. El hombre en la loma lejana es tan grande como la mujer que asoma por la ventana, y enciende su pipa con la vela que ella le ofrece. Los árboles de la loma parecen crecer a medida que se alejan, y sin embargo algunos de ellos tapan la enseña de la posada. Se ven claramente ambas fachadas de la iglesia, y no parece que el puente alcance las dos riberas del rio. Las cañas de los pescadores se cruzan, y el hombre del primer término tendría que resbalar por el pavimento en pendiente. Acostumbrados como estamos a las convenciones de la perspectiva correcta, interpretamos la sátira de Hogarth de acuerdo con sus intenciones. Vemos que el grabado es una representación imposible. Es poco probable que nos detengamos a pensar que puede representar un mundo imposible, un mundo donde no valen las leyes de la gravedad, donde los arboles pueden tener cualquier altura y los brazos cualquier longitud.



207. Escher, *Autre Monde*, 1947, grabado en madera.

Tal vez esa posibilidad sea algo más viva para nosotros que para Hogarth, porque nuestros artistas nos han acostumbrado a la visión de mundos imposibles. EJ grabado del artista holandés M. C. Escher (ilustración 207) nos proporciona un instructivo contraste con Hogarth, precisamente porque su perspectiva parece tan correcta. Sólo mirando más atentamente vemos que tal estructura no puede darse en nuestro mundo, y que el artista quiere trasladamos a los mareantes reinos en los que términos como «arriba» y «abajo» y «derecha» e «izquierda» han perdido sentido. El grabado es una meditación del artista sobre el espacio, pero es también una demostración de: lo que: el contempla-

dor aporta: al intentar descifrar la relación entre cosas y visiones que se nos propone, es cuando nos damos cuenta de las paradojas de tal disposición.



208. Piranesi, *Carceri*, lámina VII, anterior a 1750; aguafuerte.

Es instructivo volver desde ese extremo a una obra de la época de Hogarth que bordea el mundo de los sueños. Piranesi, un maestro de la perspectiva, usó su habilidad en una serie de grabados de mazmorras de pesadilla, para suscitar una imagen de lugares inverosímiles y alucinantes (ilustración 208). ¿Es correcta o falsa la perspectiva, en el grabado de Piranesi? En cuanto nos planteamos la cuestión, vemos que una vez más tenemos que ponernos a trabajar para identificar las cosas representadas, y para reconstruir mentalmente la prisión de pesadilla. La cuerda que pende

de la polea, ¿a dónde lleva? ¿Cómo está atado el puente elevadizo? ¿Qué ángulo forma la baranda cerca del borde inferior? Al observarnos a nosotros leyendo el grabado en términos de un mundo posible, ganamos cierta intuición de lo que aporta el observador a toda lectura de un arreglo espacial. Porque siempre es posible detener el juego y desorientar la búsqueda, mediante un sencillo truco: transformemos, para el ojo mental, la mazmorra en un decorado teatral (par ejemplo, para el acto II de *Fidelio*), y nuestras preguntas tendrán que formularse de modo muy distinto. ¿Dónde empieza la bambalina pintada?, tendremos que preguntarnos, ¿y cómo tendrán que estar hechos los elementos del decorado para dar la impresión del proyecto? Desde luego, serán posibles muchas respuestas a esta pregunta, en realidad un número infinito de respuestas, y todas dependerían, entre otras cosas, del punto de vista desde el cual debería mirarse la escena.

Si tal vez ese experimento imaginativo resulta un poco difícil de realizar, se debe sólo al hecho de que los artistas y escenógrafos del siglo XX han dado en desdeñar los trucos de la ilusión. Raramente nos encontramos con situaciones en las que realmente se engaña al ojo, a no ser que visitemos las iglesias y monasterios de Austria o de Baviera decoradas por especialistas ambulantes en efectos ilusionistas, los *quadratisti*, cuya carea era la de transformar cualquier interior en un palacio mágico pintando visiones de columnatas en las paredes o grandiosas cúpulas en los techos. Al entrar en una de tales salas podemos a menudo dudar de que es lo pintado y que lo «real», y resulta interesante y divertido observar como se esfuma la ilusión cuando burlamos a los burladores y miramos su obra desde un ángulo que no era el previsto.



209. Salomon Kleiner, *Escuela de equitación de Viena*, h. 1740.

Observemos un grabado que hace precisamente esto (ilustración 209). Representa una escuela de equitación en la Viena del siglo XVIII, evidentemente diseñada para que pareciera mucho mayor y más suntuosa de lo que realmente era. Situado, es de presumir, en el portal de hierro en el jardín, el visitante vería a su izquierda un arco del triunfo con un monumento ecuestre en el centro. A su derecha, vería una columnata que al parecer se extiende muy a lo lejos, y termina en un patio redondo con un obelisco en media. Mirando atrás, vería el geométrico jardín, con una perspectiva que parecía llevar a una considerable distancia, hacia el *boschetto*. Las extrañas e inesperadas revueltas que tales extraños diseños formarían para quienes realmente cabalgaban por el patio, son difíciles de imaginar.

Nuestro grabado destruye deliberadamente la ilusión, pero es que esa suerte de efectos ilusionistas sobrevive muy mal al proceso de reproducción. Por desgracia, todas hemos llegado a ver el arte a través de los falseadores medias de fotografías y diapositivas, con lo cual el viejo descubrimiento de que es ingenuo el

pedir que un cuadro parezca real va cediendo el paso a la convicción de que es ingenuo el creer que alguna pintura puede parecer alguna vez real.

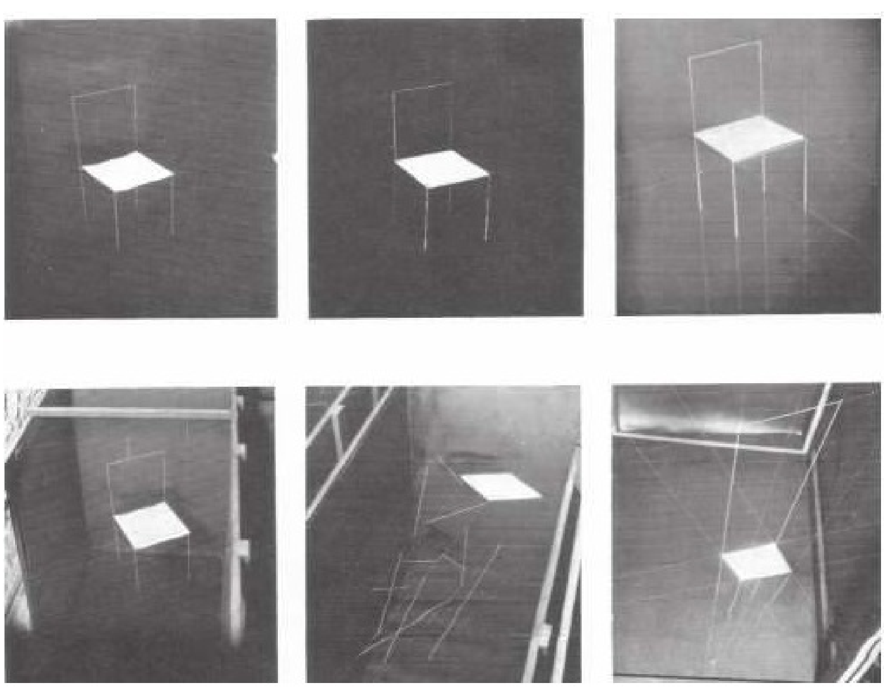
Tal convicción ha venido forzada por ciertas confusiones mentales en la filosofía y la psicología de la percepción, que han propalado la especie de que la perspectiva adolece de algún misterioso defecto. «No siempre nos damos cuenta», escribe Herbert Read, «de que la teoría de la perspectiva desarrollada en el siglo XV es una convención científica; es meramente una de las maneras de descubrir el espacio, y no tiene validez absoluta».

III

PUEDE SER UNA SUERTE, pues, el que precisamente en la presente coyuntura, cuando críticos e historiadores del arte han perdido un poco la aguja de marear en tales materias, la psicología haya asumido la investigación de la ilusión con precisión científica. Adelbert Ames, fue en particular quien, habiendo empezado como artista, inventó cierto número de ingeniosos ejemplos de *trompe l'oeil* para el laboratorio, que pueden ayudar a explicar por qué la teoría de la perspectiva es en realidad perfectamente válida, aunque la imagen en perspectiva requiere nuestra colaboración.

Muchas de esas demostraciones se realizan mirando por un agujero a un recinto cerrado. Una de ellas que puede ilustrarse de modo moderadamente satisfactorio (ilustración 210), utiliza tres agujeros por los que podemos mirar con un ojo, respectivamente, a tres objetos situados a distancia. El objeto parece siempre una silla tubular. Pero cuando damos la vuelta y miramos a los objetos desde otro ángulo, descubrimos que sólo uno de ellos es una silla de forma normal. El de la derecha es en realidad un deforme objeto torcido que sólo adopta el aspecto de una silla desde el ángulo desde donde lo miramos primero. El del centro ofrece una sorpresa todavía mayor: no es ni siquiera un objeto

coherente, sino un conjunto de alambres extendidos frente a un fondo donde está pintado lo que tomamos por el asiento de la silla. Una de las tres sillas que vimos era real, las otras dos ilusiones. Esto se ve fácilmente en la fotografía. Lo que resulta difícil de imaginar es la tenacidad de la ilusión, la fuerza con que se nos agarra incluso cuando nos hemos desengañado. Volvemos a los tres agujeros y, tanto si queremos como si no, la ilusión está ahí.



210. Demostraciones con la silla de Ames

Es importante que, llegados a este punto, definamos con perfecta claridad en que consiste la ilusión. Consiste, creo, en la convicción de que hay un solo modo de interpretar el esquema visual con el que nos enfrentamos. Estamos ciegos para las otras posibles configuraciones porque literalmente no «podemos imaginar» tan inverosímiles objetos. No tienen nombre ni presencia en el universo de nuestra experiencia. Sabemos de sillas, del entrecruzado laberinto no. Acaso un habitante de Mane, cuyo mobiliario fuera de esa improbable naturaleza, reaccionaria de otro

modo. Para él la silla presentaría siempre la ilusión de que tenía ante sus ojos el familiar entrecruzamiento.

Uno de los hechos que Ames y sus colaboradores pretenden demostrar con tales experimentos es que, según ellos lo formulan, «las percepciones no son revelaciones». Lo que podemos ver por el agujero no nos revela inmediatamente «lo que hay allí»; en realidad, es absolutamente imposible que distingamos «lo que hay allí»; sólo podemos adivinar, y nuestras conjeturas vendrán influidas por nuestras anticipaciones. Como conocemos las sillas, pero no tenemos experiencia de aquellas madejas que también «parecen» sillas desde un determinado punto de vista, no podemos imaginar o ver la silla como una madeja, sino que siempre elegiremos, entre las varias formas posibles, la que conocemos.

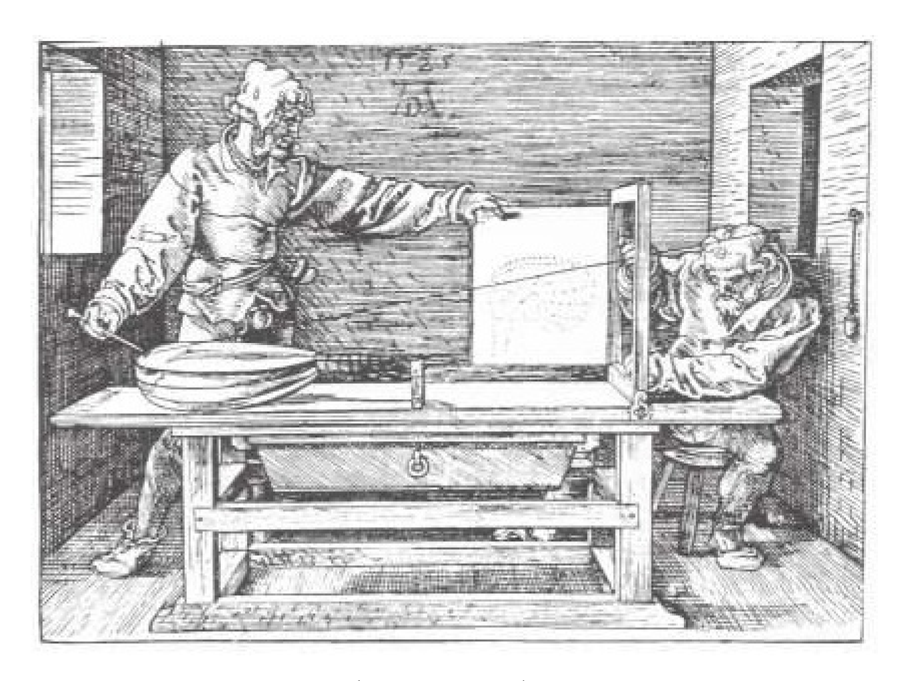
El ejemplo ilustra la ambigüedad inherente de todas las imágenes, y a la vez nos recuerda una de las razones por las que tan raramente tenemos conciencia de ella. La ambigüedad, según observamos en el capítulo precedente, no puede nunca ser vista en cuanto tal. Sólo nos fijamos en ella cuando aprendemos a pasar de una lectura a otra, y al advertir que ambas interpretaciones encajan igualmente bien con la imagen.

Ésta es la razón por la que la mayoría de las personas se quedan desconcertadas si se les dice que cualquier versión correcta de la perspectiva puede representar una infinidad de formas en el espacio: les parece una perversión el empeño en afirmar que, por ejemplo, las casas de la vista de Venecia de Canaletto (ilustración 162), pueden concebirse como situadas a cualquier ángulo y distancia del observador, siempre que abandonemos la idea de que son casas de un tipo conocido. Es muy posible que sólo un escenógrafo, o por lo menos una persona acostumbrada a moverse por un escenario ilusionista, sería capaz de realizar las mudanzas imaginativas necesarias, y «ver» realmente la ambigüedad.

Recordemos que la necesidad de que el observador colabore en la lectura de las imágenes en perspectiva, tan espectacularmente confirmada por las demostraciones de Ames, no contradice la afirmación de que la perspectiva es de hecho un método válido para construir imágenes destinadas a crear la ilusión. Por el contrario, Ames construyó sus artilugios basándose por completo en la teoría de la perspectiva, y demostró, si alguna vez la prueba fue necesaria, que dicha teoría basta para «engañar al ojo».

IV

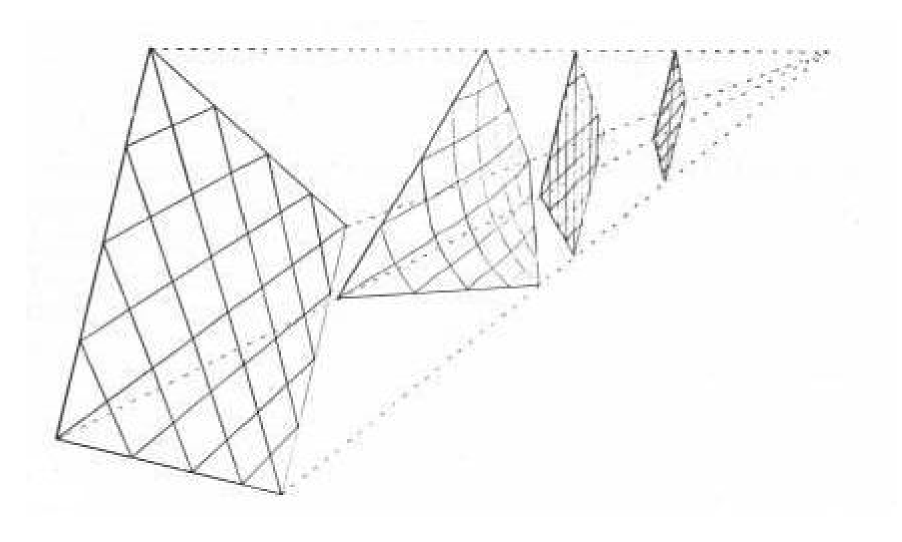
Ahora bien, la perspectiva puede ser una habilidad difícil, pero su base, como hemos dicho, descansa sobre un simple e incontrovertible hecho de experiencia, el hecho de que no podemos con la mirada torcer una esquina. A causa de esta desafortunada incapacidad nuestra, mientras miramos con un ojo estacionario vemos los objetos sólo por un lado, y tenemos que adivinar o imaginar lo que está detrás. Sólo vemos un aspecto de un objeto, y no es muy difícil calcular exactamente lo que será este aspecto desde un determinado punto de vista. Todo lo que se requiere es trazar líneas rectas hasta aquel punto desde cualquier parte de la superficie del objeto. Las que se encuentran detrás de un objeto opaco quedarán escondidas, las que encuentren el paso libre serán vistas. Además, el hecho de que sólo vemos siguiendo líneas rectas basta también para explicar la disminución del objeto a alguna distancia. Todo el raciocinio del proceso queda ilustrado con magistral simplicidad en el famoso boj de Durero (ilustración 211). Representa la recta de la visión por una cuerda, y muestra como el latid aparecerá en el marco desde el punto del ojo del pintor, que hay que imaginar se encuentra donde la cuerda está fijada a la pared. Se sigue también de la demostración de Durero que es posible construir cualquier número de objetos que producirán el mismo aspecto desde el punto de visión.



211. Durero, de *Unterweisung der Messung*, 1525.

Tal vez el modo más fácil de disipar toda duda es el imaginar todos esos objetos como construcciones de alambre (como lo son en efecto algunas de Ames), o como una sucesión de pantallas de enrejado (ilustración 212). Nuestro diagrama muestra que con ayuda de cuerdas tensas, reales o imaginarias, que irradian desde un punto, podemos imaginar y disponer cualquier número de tales enrejados, que aparecerán superpuestos, de modo que desde aquel punto todos, excepto el más cercano, quedarán ocultos a la mirada. La geometría de los triángulos semejantes nos demuestra que las pantallas paralelas diferirán en tamaño pero no en proporción. Si una está formada de cuadrados idénticos, todas las demás lo estarán también. Convendrá que el lector recuerde este hecho, porque buena parte de nuestra argumentación subsiguiente dependerá del mismo. Pero nuestra demostración enseña también obviamente que tales pantallas no necesitan ser paralelas ni formar ángulos rectos con la línea central de visión. Si tenemos libertad de alterar sus proporciones, las podemos construir para cualquier disposición oblicua o curvilínea, cuidando de que

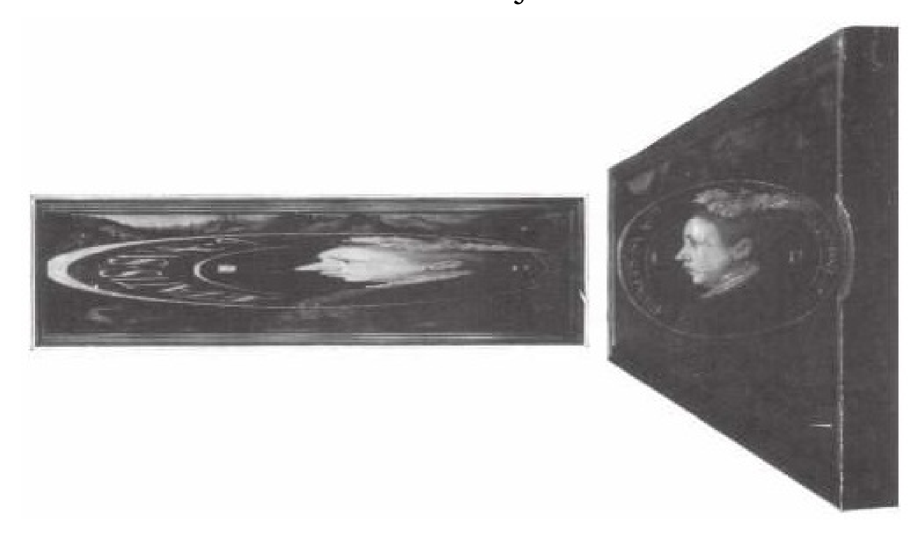
todos sus puntos nodales (donde se cruzan los alambres) queden localizados en las mismas «cuerdas» rectilíneas. Todas esas configuraciones torcidas presentarán desde un punto de vista el mismo aspecto que las rectas. La geometría necesaria para nuestra construcción se llama el «arte de la perspectiva», y el término técnico para las imágenes oblicuas y curvas que cumplen aquella condición es «anamorfosis».



212. Dibujo de B. A. R. Carter.

El retrato de Eduardo VI (ilustración 213), obra del siglo XVI, es una tal anamorfosis. Visto de frente presenta una extraña apariencia, pero cuando lo miramos desde muy cerca del borde la deformación se rectifica, y vemos a la cabeza traspuesta en visión normal. Esta exhibición de la mágica habilidad de la perspectiva nos ofrece el beneficia de un descubrimiento suplementario: mirando el cuadro desde un agujero, según estaba originariamente planeado, la cabeza parecerá sorprendentemente plástica, como si sobresaliera del panel oblicuo. La razón es la misma que nos hace «ver» la silla en la demostración de Ames, en vez de un entrecruzamiento de alambres. Como nos resulta difícil el imaginar siquiera la forma de un perfil distorsionado que equivale a la visión normal, interpretamos lo que vemos como una configura-

ción paralela a nuestros ojos, una especie de fantasma que surge de la pintura. Lo que Ames ha empleado, de hecho, es ese antiguo truco de la anamorfis, y sus construcciones prueban que no hay error alguno en la teoría de la perspectiva según la ilustra Durero. Desde un punto de vista fijo, cualquier deformación en perspectiva puede hacerse indiscernible de la imagen normal. ¿Por qué, pues, la llamamos una deformación? Obviamente, porque no es un modelo relacional. Recordemos la protesta de Platón contra los trucos de los escultores, que alargaban las proporciones de las estatuas destinadas a ser vistas desde abajo, porque no representaban las casas tal como «son realmente». Como Platón, nos sentimos tentados a reservar esta descripción para un modelo relacional correcto de los objetos tridimensionales.



213. Anónimo, *Retrato anamórfico de Eduardo VI, de frente y de perfil*, 1546 (según Holbein, 1543).

Todos hemos visto modelos en escala de edificios como el Partenón, algunos con muñequitos esparcidos al rededor. Ahora bien, es obvio que si nos agachamos hasta el punto donde se encuentran los muñequitos, el aspecto del edificio será el mismo que desde la correspondiente posición en la Acrópolis. Los productores de cine usan este hecho cuando tienen que representar

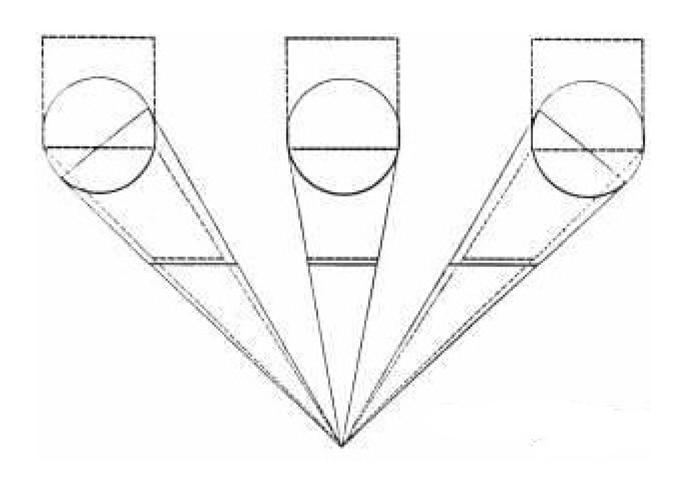
desastres tales como terremotos. Un modelo a escala de una casa que arde, o de un puente que se hunde, puede hacerse indiscernible del «objeto real», si se eliminan todos los criterios de comparación.

Una pintura sobre una superficie plana, desde luego, no puede ser nunca un modelo a escala. Sólo puede representar relaciones idénticas en dos dimensiones, y no en tres. ¿Sería, pues, inútil para el efecto cinematográfico? No necesariamente. Una pintura plana de una fachada, por ejemplo, cumpliría su finalidad. Dibujada a una escala, pongamos, de un centímetro por un metro, es evidente que daría la misma imagen a una distancia de un metro que el edificio real a una distancia de 100 metros. No hay nada «convencional» en este hecho, que resulta de la geometría elemental. La creencia de que la perspectiva descansa en una convención resulta de la confusión entre las imágenes y los modelos relacionales. Lo que sí es una convención, aunque cómoda, es que nos gusta pintar en superficies planas, y por consiguiente sólo podemos presentar modelos relacionales en dos dimensiones. Si quisiéramos dibujar un modelo de una fachada curva, por ejemplo de una de las «medias lunas» de la ciudad de Bath, pudiera ser conveniente abandonar la convención de la superficie plana y escoger una incurvada.

No hay que confundir esta comodidad con la capacidad que una superficie curva tiene para crear esa ilusión de realidad con que nos encontramos en la pintura de panorama circular predilecta del siglo XIX, o bajo la bóveda del planetaria de Zeiss, predilecto del XX. Ahí interactúan dos ilusiones que conviene distinguir con cuidado. La primera es la ilusión de que el cielo real es abovedado o incluso (aunque no de modo tan evidente) que un panorama real visto desde lo alto de una montaña es circular. Lo real en esas situaciones de experiencia es nuestra libertad de girar y de asignar iguales distancias imaginarias a todos los objetos remotos en nuestro campo de visión. Al gozar de la misma li-

bertad de movimiento en el panorama o el planetaria, sufrimos la segunda ilusión de que, incluso para la mirada inmóvil, la pintura curvada será más fiel que la plana. Los puntos de luz en su bóveda son «proyecciones» reales. Las arroja allá un poderoso foco luminoso central, donde las estrellas vienen «representadas» por otros tantos rayos. Ahora bien, para el ojo estacionario situado cerca del foco, no puede constituir ninguna diferencia el que esos rayos den en una superficie plana o curva. Naturalmente, cambiará la relación objetiva de los puntos de luz, pero para el observador estacionario su esquema tiene que ser el mismo. En la oscuridad, lees tan imposible decir cuáles son sus relaciones reales «arriba» en el techo, como decirlo de las estrellas en el espacio. Ambos casos son infinitamente ambiguos. Todo lo que él sabe es que nada le impide leerlos (y verlos) del mismo modo como lee (y por consiguiente ve) el cielo nocturno.

Eso es todo lo que la perspectiva puede afirmar y afirma. Deduciéndose como se deduce de nuestra incapacidad de mirar siguiendo líneas curvas, una pintura en perspectiva no puede existir con autonomía, como lo puede un modelo tridimensional. Incluso nuestros dos ojos, como la miran desde puntos distintos, pueden en realidad mirar en líneas divergentes, y por consiguiente poner reparos al panel destinado a ser visto desde un agujero. Pretender que al final podamos colgarlo en una pared y contemplarlo desde cualquier punto de la estancia conservando la ilusión, es pedir un absurdo. Tal vez la exigencia esconde todavía la apetencia de Pigmalión de que una pintura sea más que una sombra, que sea un microcosmos independiente del observador.



214. Dibujo de B. A. R. Carter.

Ahí se hunden tal vez las inarticuladas raíces de la idea de que la perspectiva es meramente una convención y que no representa el aspecto verdadero del mundo. Tal vez, también, la idea nació de un deseo: el deseo de una tranca con que darle al profano que exige un cuadro «correcto». Por otra parte, podían aducirse ciertos hechos para mostrar que la teoría de la perspectiva conduce ocasionalmente a resultados paradójicos. Uno de ellos lo señalaron Piero del la Francesca y Leonardo, quienes mostraron que si pintamos una fila de columnas, por ejemplo en la fachada de un templo, visto de frente, las columnas a los lados aparecerán más gruesas que las centrales (ilustración 214). La razón de la paradoja, sin embargo, no es que las leyes de la perspectiva sean inexactas, sino que a veces los resultados ordinarios de la proyección geométrica nos pillan por sorpresa. Las columnas, desde luego, se extienden en anchura y en profundidad, y la extensión que se aleja del plano frontal de la elevación es lo que causa la ligera anomalía. La cuestión se aclara si imaginamos pilastras cuadradas en vez de columnas, y todavía más si imaginamos di chas pilastras pintadas de rojo en el frente y de verde en los lados. La perspectiva demuestra que en tal caso los idénticos frentes rojos de las pilastras aparecerán como idénticos rectángulos rojos en el plano proyectivo, pero mientras que el pilar que se nos enfrenta

directamente no mostrará nada de sus lados verdes, veremos una cantidad creciente de verde a medida que se ve una parte mayor de los lados de las pilastras. Esta adición de los lados, proyectándose con anchura cada vez mayor, es lo que explica el aparente ensanchamiento de las pilastras. Reemplazando las pilastras por columnas, tenemos que luchar con adicionales consecuencias de la geometría proyectiva. Con un ojo, como muestra el diagrama, nunca vemos todo el ancho de una columna, ya que las tangentes formadas por las rectas de la visión tocan a la circunferencia tanto más cerca una de otra cuanto más cerca estamos. A muy corta distancia, este ligero inesperado aumento del área captada por el ojo al alejarnos compensa en parte la disminución de tamaño debida a la mayor distancia. Todo eso, sin duda, es algo desconcertante; si puede servir de consuelo al lector, permítame afirmar mi convicción de que muchos tratadistas de perspectiva se han armado un lío en este punto, sin excluirme a mí mismo, desde luego. Pero creo que básicamente la paradoja de la columna es muy simple: la produce la dificultad del observador para interpretar la proyección de una forma que se extiende en profundidad y no ofrece indicios sobre su orientación. Las columnas o esferas parecen iguales desde cualquier lado, y este caso especial de ambigüedad origina las dificultades del pintor al enfrentarse con tales formas indiferenciadas.

Tales hechos, pues, pueden por una vez, caracterizarse como «la excepción que confirma la regla», ya que la regla postula que la perspectiva es la teoría de los aspectos indiscernibles desde un mismo punto. Otra serie de razonamientos presenta mayores dificultades. Si es cierto, dice el argumento, que objetos de igual tamaño parecerán menores cuanto más lejos estén, no puede ser a la vez cierto que un dibujo a escala de, pongamos por caso, la fachada de un palacio representará su apariencia real. Después de todo, las ventanas hacia los lados estarán más lejos de nosotros que las centrales. Y también la altura del palacio tiene que pare-

cer que disminuye a medida que las alas se extienden a izquierda y a derecha. ¿No sugiere esto que una pintura correcta tendría que presentar líneas progresivas y ligeramente convergentes? La réplica usual al argumento es que lo que ocurre con el palacio ocurrirá con la pintura. Si el uno parece escorzado y ta1 vez incurvado, la otra, que miramos desde el mismo ángulo y por tanto parecerá idéntica, presentara la misma apariencia. Por tanto la disposición para la mirada por un agujero podría ser buena, en tanto que nuestra experiencia visual sería sutilmente distinta, no euclidiana, y curva (se ha dicho) como el universo de Einstein.

Pero lo cierto es que también este razonamiento tiene algo de irrealista. Sentado enfrente de aquella larga fachada y mirando al centro, el pintor no veda gran cosa de las alas, ya que el ángulo de visión que nos permite discriminar con claridad es muy pequeño. Por consiguiente, recorrería el espectáculo moviendo la cabeza, y en cuanto lo hiciera toda la situación cambiaría. Naturalmente, cuando mira hacia la derecha le parecerá que la fachada converge en un sentido, y cuando mira a la izquierda en otro; pero si quisiera pintar esos aspectos, instintivamente desplazaría el caballete para situarse oblicuamente a la fachada, y en esta situación cambiada la perspectiva requiere una imagen convergente. En otras palabras, cuando el pintor gira percibe una secesión de aspectos que giran con él. Lo que llamamos «apariencia» se compone siempre de tal sucesión de aspectos, de una melodía, podríamos decir, que nos permite estimar la distancia y el tamaño; es obvio que esa melodía puede imitarla la cámara cinematográfica, pero no el pintor con su caballete. Es comprensible que los pintores tengan la impresión de que la curva sugerirá el movimiento de las líneas más convincentemente que la proyección rectilínea, pero esa curva es un compromiso que no representa un aspecto sino muchos. Ni ese ni ningún otro sistema puede pretender que representa el mundo «tal como aparece», pero dentro del esquema ortodoxo de la perspectiva manejamos rela-

ciones tangibles y medibles. A condición de que nuestras pantallas de alambre (ilustración 212) sean paralelas, tendrán esquemas y relaciones idénticas y se superpondrán miradas desde un punto. Recordando las construcciones de Ames, a nosotros nos incumbe en realidad decidir cuál de aquellas formas, clasificadas y dispuestas en una secuencia de disminución progresiva, llamaremos la reja «real» y cuál la «imagen», aunque por razones obvias nos hemos acostumbrado a considerar que la más lejana es el «motivo» y todas las demás son sus «representaciones» desde un punto de vista dado.

Nunca insistiremos bastante en que el arte de la perspectiva aspira a una ecuación correcta: quiere que la imagen aparezca como el objeto, y el objeto como la imagen. Logrado su fin, hace una reverencia y se retira. No pretende mostrar cómo se nos aparecen las cosas, porque es difícil ver que podría significar tal pretensión. Si en verdad dos pantallas son indiscernibles desde un mismo punto, lo mismo es cierto de todas las demás que obedezcan a las mismas condiciones. Si las líneas de una son rectas, lo serán también todas las otras. En tal conjunto, no hay lugar para alguna pantalla última que nos proporcionara la forma en que todas las demás «se nos aparecen».

Es tentador el identificar esa pantalla última con lo que se llama el «esquema del estimulo», las relaciones efectivas de las líneas en la retina, y lo cierto es que, en la discusión sobre el asumo, se ha aducido el hecho de que la retina es curva. Pero la psicología nos advierte cada vez más que no debemos precipitarnos en tal identificación. Nunca podemos ver nuestra propia retina.

V

ESTA ES LA RAZÓN, creo, por la que la psicología de la visión, e incluso la introspección fenomenológica, han resultado ser fantasmas inasibles para el estudioso del arte. Puede muy bien ser, por ejemplo, que una cuerda tensa puesta muy cerca del ojo nos

«parezca curva», pero el único significado que podemos atribuir a tal afirmación, como a todas las descripciones de ilusiones, es el sentido literal de que «se parece a una cuerda curva». Si nos ponen hilos muy cerca de los ojos, el juicio se nos vuelve incierto y cometemos errores. Pero el decir que todas las rectas en nuestro campo de visión nos parecen curvas creo que es un asunto mucho más dudoso. Supondría que todas las cuerdas tensas parecen cuerdas curvas, y esto es manifiestamente falso. Tal vez sea significativo el que el argumento primario para esa tesis de un modo curvilíneo proceda de la arquitectura y no de la pintura. Se dice que los griegos introdujeron «refinamientos» de desviación de la rectangularidad en sus templos, para corregir las deformaciones de la visión. Pero si somos capaces de ver la diferencia entre un edificio curvo y uno recto, el argumento se derrumba. En todo caso, no afectaría al pintor, porque si pintara las curvas nosotros las veríamos más curvas todavía.

Leonardo dijo que el espejo es «el maestro pintor», y el espejo puede realmente ayudarnos a aclarar esa cuestión tan debatida. Tomemos cualquier espejo de bolsillo rectangular y sostengámoslo de modo que las líneas rectas de un edificio, ya sean las del techo o las de la pared, se reflejen muy cerca del borde recto del espejo. Resultará muy fácil hacerlas paralelas, y veremos que el edificio seguirá fielmente el borde recto. Desde luego que es posible sostener que esto se debe a que vemos curvados tanto el edificio como el espejo. Pero ahora comprendemos la inutilidad de esta descripción. Percibir en el terreno de la experiencia, se ha dicho, «es sinónimo de observar diferencias, relaciones, organizaciones y significados». La idea de que nuestro mundo es realmente curvilíneo y habría que pintarlo así, vale poco más que la antigua ocurrencia de que «realmente» vemos el mundo doble y cabeza abajo.

VI

Tal vez el lector empiece a sentir la proximidad del marco y a opinar que nos acercamos al insondable abismo que amenaza tragarse todas las inquisiciones psicológicas y filosóficas sobre lo «realmente real». Pero si nos agarramos con fuerza a la barandilla de nuestro tema —la parte del observador en la lectura e interpretación de las imágenes visuales—, acaso podamos asomarnos por un momento.

Se recordará que la digresión sobre la perspectiva apuntaba a distinguir entre varios problemas espúreos y el de la ambigüedad. Ames mostró que la perspectiva «funciona», pero no puede explicar por qué elegimos una de las posibles configuraciones y creemos que es la «real».

El mejor modo de demostrar la naturaleza de este problema es mediante la conocida ambigüedad visual llamada «relación entre tamaño y distancia». Un hecho sabido de griegos y árabes, y que muchos marinas o cazadores deben de haber observado, es que donde nos faltan otros criterios no podemos apreciar el tamaño de un objeto sin conocer su distancia, y viceversa. La incertidumbre quedó espectacularmente ilustrada muy recientemente, cuando unos exploradores del fondo submarino, emergiendo del batiscafo, se confesaron incapaces de juzgar el tamaño de las criaturas desconocidas que habían visto.

Ames ha usado esa interdependencia de conocimiento y de apreciación de la distancia, al hacer que sus sujetos miraran por el agujero a imágenes ampliadas o disminuidas de objetos familiares, tales como relojes de pulsera o naipes. Se produjeron las reacciones esperadas: el reloj muy grande se estimó que era de tamaño normal pero estaba muy cerca; el diminuto pareció estar más lejos de lo que estaba. Lo interesante de este experimento no es la facilidad con que nos engañamos, sino el hecho de que incluso el estar alerta a la ambigüedad no impide que uno forme un juicio. Par el contrario, el hábito o la compulsión de pronunciarnos nos dominará siempre que nos asomemos al agujero.

Siempre veremos un objeto a cierta distancia, nunca una apariencia de incierto significado. Lo más que podemos lograr es mudar de una lectura a otra, una variedad de intentos de interpretación, pero el experimento confirma la conclusión de nuestro capítulo precedente, de que la ambigüedad en cuanto tal no puede percibirse. Los discípulos de Ames se refieren a este hecho llamándolo la «experiencia del eso-ahí»: percibir significa conjeturar algo en alguna parte, y la necesidad persistirá incluso cuando se nos presente alguna configuración abstracta en la que nos falte la guía de la experiencia previa. Enfrentados a un disco circular, por ejemplo, sabemos muy bien que puede ser bastante grande y estar lejos, o ser pequeño y estar cerca. Podemos también recordar intelectualmente que podría ser una elipse inclinada, o muchas otras formas, pero nos resulta imposible ver esas infinitas posibilidades: el disco se nos apareced como un objeto puesto ahí, aunque, en tanto que estudiosos de la percepción, tengamos conciencia de que la conjetura de otra persona puede ser distinta.

Hay que haber experimentado esos efectos para darse cuenta de hasta qué punto convierten en huidiza la idea de la «apariencia» distinta del objeto mismo. La escuela psicológica del estímulo y los fenomenalistas hablaban como si la «apariencia» del disco, el esquema de estímulo, fuera lo único «experimentado», mientras que todo lo demás era inferencia, interpretación. Eso parece una plausible descripción de la visión, pero es inadecuada a nuestra experiencia efectiva. No observamos la apariencia de manchas de color y luego procedemos a interpretar su sentido. La percepción en cuanto tal, según se ha dicho, tiene un carácter de sujeto-predicado. Ver es ver «algo ahí». Incluso cuando la retina es realmente el único agente, en imágenes ilusorias y fenómenos así, seguimos proyectando las manchas de color en el espacio.

Este hecho, según veremos, ayuda a explicar la dificultad inherente al requerimiento de que fijemos las «apariencias» en una tela. Formulado en tales términos generales, es un requerimiento imposible. Lo que podemos hacer es ponernos ante el caballete y sometemos al problema concreto de lograr que la imagen ahí parezca un objeto dado en la distancia, sabiendo muy bien (pero sin que nos importe nada) que con ello tiene necesariamente que parecerse también a una infinidad de objetos irreales. No es de extrañar que necesitemos un punto de partida para ese proceso de yuxtaposición, algo hecho por el hombre con lo cual se pueda encajar el objeto, y que luego pueda modificarse y aproximarse dentro de los términos de la ecuación. La afirmación: «Desde donde me encuentro, este cuadro se parece a aquel castillo», es razonable y a veces incluso verificable. La afirmación general: «Este cuadro representa la realidad según me parece», puede sin duda ser sincera, pero, estrictamente hablando, no tiene sentido. Es aproximadamente tan provechosa como la discusión sobre si la luna parece una píldora o una pelota de ping-pong. La dificultad para responder a esta pregunta nunca ha impedido que un niño dibuje la luna. Mientras pueda reconocérsela dentro del universo del cuadro, ningún problema puede suscitarse. Todo lo que necesito para interpretar el cuadro son las ayudas contextuales que me harán pensar en la luna como conjetura apropiada.

VII

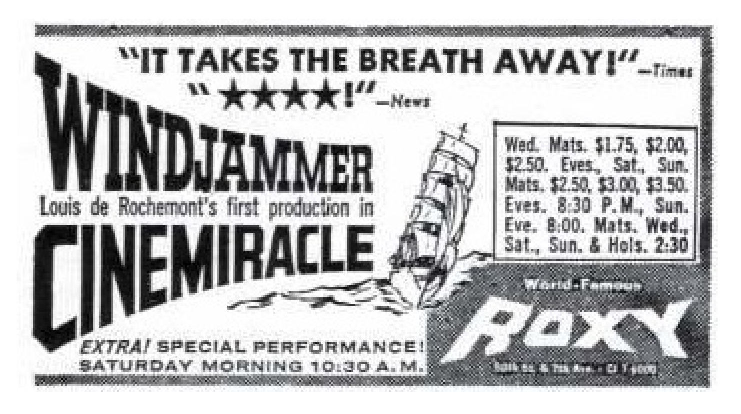
HEMOS VUELTO, a lo que parece, adonde nos encontrábamos al final del último capítulo. Las ilusiones del arte significan el reconocimiento; repitiendo la frase de Filostrato, «Nadie puede entender el caballo o el toro pintado si no sabe como son esas criaturas». El error que ha hundido en arenas movedizas a mucha teorización sobre arte es el de pensar que puede haber medios de representar las «apariencias», o incluso el «espacio» en cuanto tal.



215. Giovanni di Paolo, *La Anunciación*, h. 1440-1445.

Nuestro conocimiento, o más precisamente nuestra conjetura, es lo que nos lleva a interpretar el caballito o el torito de muchos cuadros como un caballo o un buey lejanos. No sin razón, pues, la perspectiva crea su más competidora ilusión cuando puede descansar sobre ciertas expectativas y presuposiciones muy hondamente absorbidas por el observador. La ilusión de los techos pintados y arquitecturas del decorador barroco es tan efectiva porque aquellas pinturas representan lo que, después de todo, podría ser real. Se toman todas las precauciones para difuminar la transición entre lo sólidamente construido y la pintura plan a, y seguimos interpretando lo uno en términos de lo otro. Por razones semejantes, los pintores del Renacimiento gustaban de sugerir la profundidad mediante la representación de pavimentos enlosados (ilustración 215). Suponiendo, como es obligado, que los movimientos son horizontales y las losas son unidades idénticas, nos vemos forzados a leer su disminución progresiva como

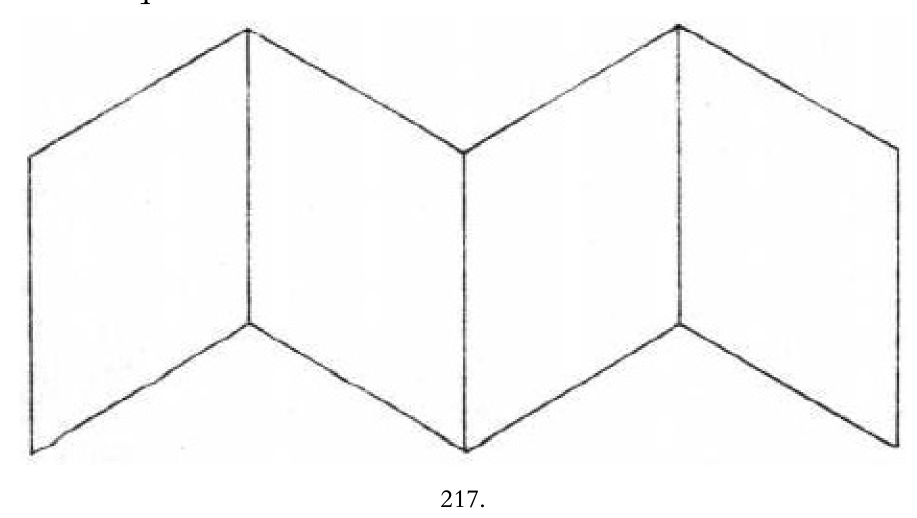
un alejamiento. Pero aquí, como siempre, la impresión de profundidad se debe enteramente a nuestra participación, a nuestra premisa, de la que raras veces nos damos cuenta. De modo parecido, los cartelistas modernos confían a menudo en nuestra expectativa de la forma normal de las letras para darnos la impresión de letras o palabras que se disponen en profundidad o que nos aproximan con fuerza agresiva (ilustración 216). El efecto resultaría completamente perdido para quien ignorara las convenciones de la escritura.



216.

En este punto, debo advertir al lector que el razonamiento desarrollado aquí no sería aceptado por todas las escuelas de psicología. La escuela de la Gestalt lo rechazaría de plano. Los iniciadores de ese importante movimiento desean minimizar el papel del aprendizaje y de la experiencia en la percepción. Piensan que nuestra compulsión a ver el piso embaldosado o las letras, no como unidades irregulares en el plano sino como unidades regulares en el espacio, es demasiado universal y demasiado coercitiva para que pueda deberse al aprendizaje. En su lugar, postulan una tendencia innata de nuestro cerebro. Su teoría se centra en las fuerzas eléctricas que accionan en el córtex durante el proceso de la visión. Son esas fuerzas, según ellas, las que tienden a la simetría y al equilibrio, y hacen que nuestra percepción esté siempre inclinada, por así decirlo, a favor de la simplicidad geométrica y

de la cohesión. Un pavimento horizontal y regularmente embaldosado es más sencillo que el complejo esquema de romboides en el plano, y por consiguiente un pavimento horizontal y regular es lo que vemos.

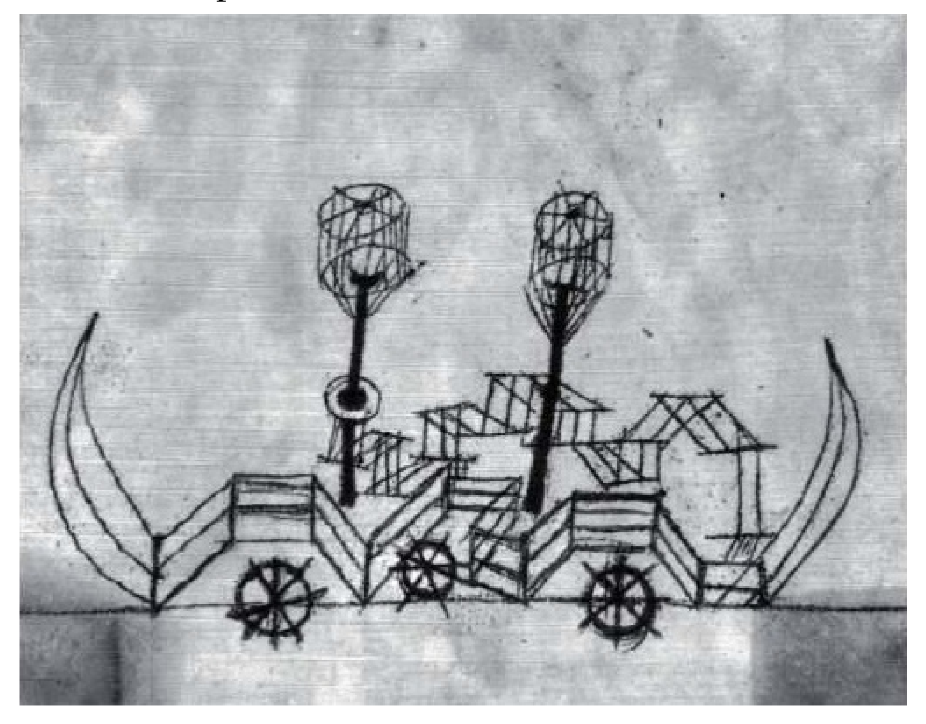


217.

En apoyo de este hecho, los psicólogos de la Gestalt gustan de demostrar que elegimos la configuración simple incluso cuando no cabe hablar de que conozcamos la forma por experiencia. El ejemplo más obvio es un esquema de romboides (ilustración 217). La mayoría de nosotros verá una cinta de rectángulos regulares en zigzag, más bien que una cadena de romboides. Además, se presentan dos posibles lecturas de la cinta regular en el espacio, y lo cierto es que ambas son adoptadas casi al azar. La podemos ver iniciándose desde atrás o desde el frente. Lo que no podemos hacer, incluso con el mayor esfuerzo, es ver o imaginar las variadas formas irregulares que los romboides tendrían que adoptar para ocupar las posiciones intermedias, aunque la razón y la matemática nos aseguran que un número infinito de tales formas irregulares tiene que existir y puede ser construido.

A primera vista, tales descubrimientos parecen aplicarse notablemente bien a la lectura de cuadros. Tomemos una de las fantasías de Klee, el *Viejo vapor* (ilustración 218). Nunca hemos visto

una embarcación de esa especie, y no disponemos de experiencia para guiarnos en la lectura de tal imagen. Sin embargo, es seguro que la veremos como una construcción tridimensional. Hasta que nos preguntemos cómo debemos imaginar el desvencijado navío, no nos fijaremos en la posibilidad de distintas lecturas. La plancha encima de la rueda puede imaginarse como sobresaliendo o como levantándose, y esta ambigüedad es lo que acentúa la impresión de zozobrante inestabilidad a que ciertamente apuntaba Klee, un explorador de las formas.

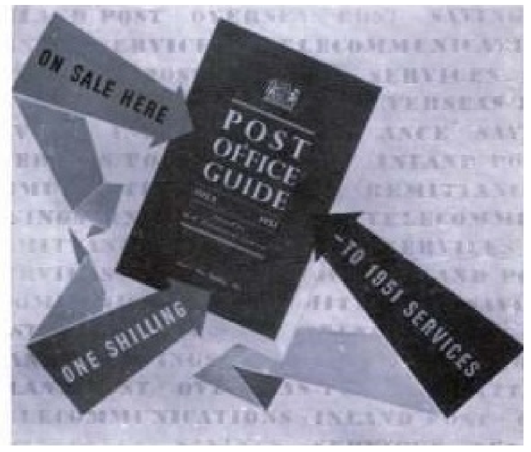


218. Klee, *Viejo vapor*, 1922; acuarela.

El ejemplo muestra, espero, que la cuestión planteada por los psicólogos de la Gestalt tiene en relación al arte un interés más que teórico. Desde que el arte se ha puesto a cortar sus amarras con el mundo visible, el problema de sugerir la lectura de un arreglo de formas, y no otra, ha cobrado una importancia crucial. Es cierto que artistas y críticos se dan rara vez cuenta de lo que está en juego. Es muy fácil hablar sobre estas materias practi-

cando el puro malentendido. A menudo, nuestra incapacidad de ver la ambigüedad nos protege del conocimiento de que las formas «puras» permiten una infinidad de lecturas espaciales. A pesar de todo, ha aumentado naturalmente el interés por la dinámica de la forma y el color, y sería tranquilizador saber que unas formas tridimensionales pueden todavía venir sugeridas sin ambigüedad en un contexto no representativo. Pero lo tranquilizador no es necesariamente cierto, y tengo la impresión de que se requieren muchas más investigaciones antes de confirmar o refutar la impresión que tiene el artista de que ha «representado» una forma abstracta tridimensional. A pesar de que el criterio de simplicidad guía habitualmente nuestra lectura en ciertos casos que casualmente son simples, es fácil demostrar que su aplicación es limitada. No necesitamos recurrir al arte abstracto para la demostración. Cualquier pintura de un árbol ejemplificad, mejor o peor, el dilema. Volvamos al *Aldea con un molino entre árboles* de Hobbema (ilustración 30). ¿En qué medida podemos discernir las relaciones espaciales de las ramas de los arboles? Y sin embargo, sostengo que no vemos los árboles lejanos como una silueta plana: más bien aceptamos cualquier lectura que encaje con la imagen, y rara vez notamos siquiera sus ambigüedades. Tendríamos que pedir a cierto número de observadores que ejecutaran modelos en alambre de los árboles para descubrir las distintas lecturas de una misma imagen.





219. Lester Beale, *Cartel*, 1952.
220. Alick Knight, *Cartel*, 1952.

Unos cuantos simples carteles servirán para precisar este conflicto de visiones. Tomemos el eficaz diseño para las United States Lines (ilustración 219). Aunque nadie ha visto visión semejante, la mayoría de las personas, según he comprobado, la leen sin vacilar como una flecha que apunta a Europa retrocediendo oblicuamente a través del Atlántico. Esa lectura concuerda con las previsiones de los psicólogos de la Gestalt, ya que se ajusta al criterio de simplicidad. Damos por supuesto que las bandas de la flecha son paralelas, y por tanto entendemos su convergencia como alejamiento. Se nos dice que tal reacción es tan básica que no puede imputarse a presuposiciones e interpretaciones. Y sin embargo la explicación falla en otro sencillo cartel para la Post Office Guide inglesa (ilustración 220). El criterio de simplicidad nos obligaría a aceptar que las letras son uniformes, y por consiguiente a ver las flechas paralelas al libro. Dudo de que muchos lectores vean la disposición en esa forma. La situación indica con demasiada fuerza que las flechas deben entenderse como señalando al libro, como la flecha del otro cartel apuntaba a través del océano. Pero en cuanto adoptamos esta lectura, ya no tenemos indicio alguno sobre los ángulos exactos en que se supone que las flechas apuntan. Hay que imaginar evidentemente que se

adelgazan hacia la punta, y por tanto el criterio de simplicidad nos abandona. Y sin embargo, aquí, como siempre, no dejaremos la imagen sin interpretación: más bien adoptaremos al azar cualquier lectura que no choque con los indicios de situación, y nos contentaremos con alguna imagen de flechas de cartón en un escaparate. Serán muy pocos los que, habiendo visto el cartel, se pongan a comparar sus impresiones y descubran que diferían de ilusión, porque cada cual había contribuido al arreglo con su aportación de «espacio».

VIII

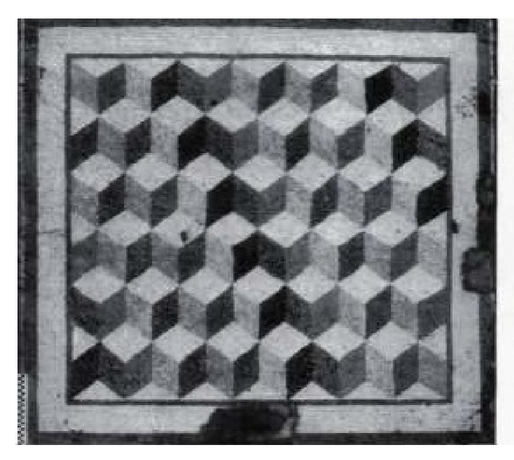
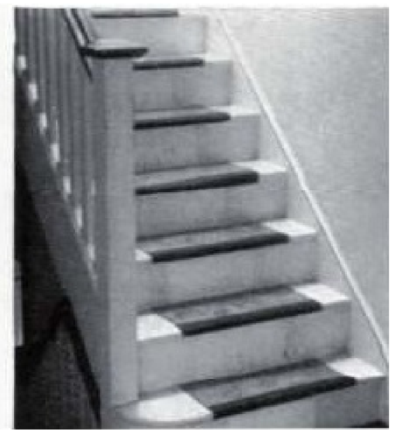
¿Por qué no ocurre lo mismo con el cartel de la Feria de Graz (ilustración 221), representando también una forma escorzada que nadie ha visto? La mera formulación de la pregunta equivale a recordar al lector el gigantesco simplismo que se encierra en toda discusión de la expresión del espacio sin referencia al modelado, o sea a la expresión del claroscuro. En el claroscuro, los artistas occidentales han descubierto un medio de reducir enormemente la ambigüedad de las formas vistas por un solo lado. Hogarth, el gran empirista que tan ingeniosamente elaboró los efectos de la «falsa perspectiva», explicó con admirable claridad lo que entendía por «la sombra que se retira»: «Igualmente eficaces son las líneas convergentes, para mostrar en qué medida los objetos, o cualquier parte de los mismos, se retiran o alejan del ojo; sin lo cual, un pavimento, o plano horizontal, parecería muchas veces estar erguido como una pared. Y a pesar de todos los otros procedimientos por los que aprendemos a saber a que distancia de nosotros están los objetos, el ojo cae en frecuentes engaños a causa de deficiencias en esa sombra: porque si ocurre que la luz se dispone en los objetos de tal modo que no da a esa sombra su verdadera apariencia graduadora, no sólo se confunden los espacios, sino que las cosas redondas parecen planas, y las planas redondas».

Hogarth sabía que el sombreado sólo tiene carácter definitorio cuando se usa para organizar un escorzo, «completando así mutuamente la idea de aquellos alejamientos que ninguno de los dos podría hacer por sí solo». Pero sabía también que, en situaciones determinadas, incluso ambos indicios juntos no excluirán la ambigüedad a menos que un tercero, el «reflejo», complete la definición: «Como un ejemplo de que lo convexo y lo cóncavo aparecerían igual, si lo primero no tuviera añadido un reflejo, observad el óvalo y el canal de una cornisa, situados cerca, y vistos con luz frontal, cuando cualquiera de ambas cosas, por turno, aparece o cóncava o convexa, según que la fantasía lo dirija».



221. Walter Hofmann, *Cartel*, 1951.

Es posible que Platón se refiriera a la misma ambigüedad cuando dijo que «las mismas cosas aparecen torcidas y rectas a los que las miran dentro del agua y fuera, o cóncavas o convexas, debido a parecidos errores de visión sobre los colores, y evidentemente tenemos en las almas todas las confusiones de esta suerte». En todo caso, los decoradores de la antigüedad clásica tienen que haber comprendido nuestra capacidad para mudar entre distintas lecturas, incluso de objetos sombreados, «según la fantasía lo dirija», porque usaron el más notorio de esos esquemas, los cubos reversibles, en paredes y pavimentos (ilustración 222). Podemos leer cada una de esas unidades como un cubo sólido iluminado desde arriba o como un cubo hueco iluminado desde abajo.

222. Mosaico de Antioquía,
223.

Es posible imitar tales condiciones en la fotografía de una escalera (ilustración 223). Si el lector tiene paciencia suficiente, descubrirá que la fotografía puede leerse de tres modos distintos. Una es la versión obvia (y correcta) que le hace imaginar que: sube por las escaleras hacia el ático, con la mano izquierda en la barandilla, y con la luz cayendo desde arriba sobre las manchas oscuras del linóleo que protege el centro de los peldaños. Pero si vuelve el libro cabeza abajo, puede ver una vez más las escaleras que suben, con la luz cayendo también de arriba y el linóleo pronto a ser pisado. Pero hay una tercera posibilidad: vemos el linóleo vertical y las franjas en sombra son los peldaños a que miramos desde arriba, con la luz viniendo de abajo. Tapar la barandilla y mirar sólo a una parte de la fotografía ayuda enormemente en la tarea de mudar entre las varias lecturas. La razón está clara: cuanta más evidencia de la situación espacial absorbemos, menos posible nos resulta aceptar las lecturas alternativas. La prueba de coherencia se ve sometida a un rigor cada vez mayor. Recordamos nuestros esfuerzos para aclarar el complejo arreglo espacial del grabado de Piranesi y para contrastar nuestra interpretación con nuestra experiencia de «mundos posibles». Y empezamos a ver con algo más de claridad que tales pruebas descan-

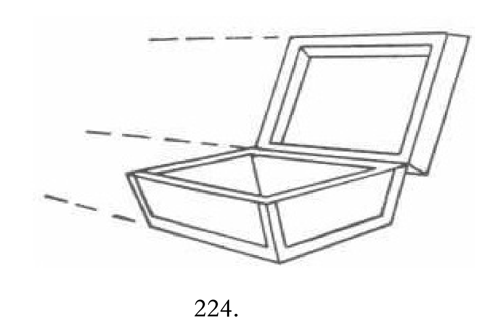
san en lo que Hogarth llamaba el «mutuo completarse de las ideas», la coherente interacción de los indicios.

IX

ES IMPORTANTE recordar esos elementos hechos de psicología de la percepción si, en tanto que historiadores, queremos entender lo que eso supone en la invención del arte ilusionista. Ni la invención de la perspectiva ni el desarrollo del claroscuro bastarían por sí mismos para crear una imagen del mundo visual sin ambigüedad y fácilmente legible. Acostumbrados como estamos a la lectura de imágenes naturalistas, rara vez nos damos cuenta de esa necesidad de interacción: nos damos por satisfechos con dibujos de contorno que leemos fácilmente con el único apoyo del criterio de simplicidad. Pero los informes de las dificultades que encuentran los observadores educados en una tradición diferente pueden hacernos reflexionar antes de que declaremos que nuestra lectura es automática.

A principios de este siglo, un artista japonés, Yoshio Markino, vino a Europa. En sus recuerdos de infancia (que los editores, con cierta crueldad, publicaron en la jerga misma del autor), escribe:

«Sobre la perspectiva, tengo alguna historia de mi padre. Cuando tuve un libro de las lecciones de dibujo en la escuela primaria había un dibujo de una caja cuadrada en la perspectiva correcta. Mi padre la vio y dijo: "¿Cómo? Esta caja seguro que no es cuadrada, a mí me parece muy torcida". Unos nueve años más tarde estaba mirando el mismo libro y me llamó y dijo: "¡Qué extraño es! Ya sabes que antes me parecía que esta caja cuadrada parecía torcida, pero



224.

ahora veo que está perfectamente bien”... El ejemplo nos demuestra que si uno es ignorante de la ley de la naturaleza, algo muy correcto le parece muy equivocado. Es por lo que digo que uno tiene que tener el entrenamiento científico, aunque le pueda dar una sensación muy desagradable, y no confiar en el sentido humano de uno, que es muy peligroso». Hemos visto que en realidad el «enfrentamiento científico» dice todo lo contrario. El dibujo en perspectiva no sombreado que el padre del artista vio en el libro de dibujo de su hijo era, sin duda, la proyección correcta de una forma rectangular (ilustración 224). Puede por consiguiente sugerir una tal forma, pero no necesariamente. Porque, según hemos visto al comentar a Ames y la teoría de la perspectiva, también un número infinito de cajas torcidas producirían el mismo resultado. De modo que el padre de Markino tenía razón ambas veces: cuando, como japonés, juzgó que el dibujo representaba una caja torcida, y luego, cuando se había adiestrado a excluir una tan improbable lectura de un buen intencionado manual de dibujo.

La interpretación correcta de tales accidentes de tráfico en el camino entre artista y contemplador tiene evidentemente una importancia crucial para toda la cuestión de las mudables convenciones del arte. De acuerdo con todos los escritores del siglo XIX, Ruskin utilizaba tales dificultades como prueba de que «la verdad de la naturaleza no es para ser discernida por los sentidos ineducados».

«Los chinos, niños en todo, suponen que un buen dibujo de perspectiva es tan falso como nosotros sentimos que lo son sus esquemas planos, o nos extrañamos de los raros edificios que aparecen en una punta a lo lejos. Y todas las obras primitivas, tanto de las naciones como de los hombres, muestran, por su carencia de *sombreado*, lo poco que se puede confiar en el ojo para que, sin conocimiento, descubra la verdad. El ojo de un piel roja, muy penetrante para descubrir el rastro de su enemigo o de su

presa, incluso por el pliegue antinatural de una hoja pisada, está sin embargo tan ciego para las impresiones del claroscuro, que el señor Catlin menciona que una vez corrió gran peligro por haber pintado una cara medio en sombra, que los observadores no instruidos imaginaban y afirmaban era la pintura de media cara».



225. Catlin, *Pequeño Oso*, h. 1838.

Ni el relato del propio Catlin, ni la pintura a que se refiere y que todavía existe en la Simthsonian Institution (ilustración 225), concuerdan exactamente con las palabras de Ruskin. Es cierto que estalló una pelea entre los indios, que terminó mal para el modelo de Catlin, Pequeño Oso, porque un indio observó que la pintura del hombre blanco representaba «sólo medio hombre», pero está claro que la frase quería ser una provocación. Las memorias de Catlin confirman ciertamente, como muchos otros relatos de pintores que han trabajado entre primitivos, que sus actividades eran miradas con bastante suspicacia y poca comprensión. Pero hemos llegado a ver que no hay necesariamente contradicción entre la incapacidad de leer imágenes naturalistas según pretenden ser leídas, y esa penetración visual que Ruskin admiraba con justicia. Porque no sólo es perfectamente cierto que una cara medio en sombra podría representar sólo media cara, sino que tal interpretación ni siquiera parecería improbable al observador acostumbrado a la idea de un mundo poblado por espíritus y monstruos.

Un antiguo tratado artístico chino arroja luz sobre esta diferencia: «Todo el mundo conoce perros y caballos ya que los ve-



226.

mos cada día. Reproducir su semejanza es muy difícil. Por otra parte, como los demonios y los seres espirituales no tienen forma definida, y como nadie los ha visto nunca, son fáciles de ejecutar».

El pasaje se refiere naturalmente al pintor que puede entregarse a toda suerte de inverosimilitudes cuando representa cosas que ningún ojo humano vio nunca. En nuestro contexto, nos interesa más el corolario de que lo que haría el arte fácil para el pintor lo haría imposible para el observador. Si nada fuera demasiado improbable para formar una pintura, las pinturas no podrían ser leídas. Es fácil mostrar que todos cometeríamos los mismos errores que tanto sorprendían a Ruskin, si nos faltaran los indicios orientadores para una hipótesis mejor. Aislemos la mano de Pequeño Oso, y podría estar mutilada. Miremos sólo el cuello, y la sombra podría ser una tiznadura.

Porque la sombra, como Hogarth sabía, sólo es una indicación de forma mientras sabemos de donde viene la luz. Si lo ignoramos, tenemos que adivinar. Los psicólogos han descubierto que, a falta de otros indicios, los observadores occidentales se han decidido por la probabilidad de que la luz procede de lo alto y de la izquierda. Es la posición más conveniente para dibujar y escribir con la mano derecha, y por consiguiente se aplica a la mayoría de pinturas. Para la mayoría de observadores, por consiguiente, la forma (ilustración 226) aparecerá como parte de una esfera. En realidad es la concha de la Virgen de Crivelli (ilustración 227), aislada y vuelta cabeza abajo. Mirada en su contexto, la ambigüedad se nos borra de la conciencia, porque al ver el trono entendemos el motivo que el pintor quería representar, y todo se sitúa en su lugar.

El método de aislar y adivinar no es meramente un juego frívolo. Nos recuerda el abismo inmenso que separa la lectura de

pinturas y la visión del mundo exterior. Igualar simplemente una con otra, como hacía Ruskin, en común con tantos críticos del siglo XIX, es cerrarnos la vía hasta la comprensión de la representación. Pero si no perdemos la conciencia de la diferencia entre leer pinturas y leer situaciones, el juego del aislamiento puede tener algún valor para la comprensión de ambos procesos.



227. Crivelli, *Madona y niño entronizados con donante*, h. 1470.

X

RUSKIN SE MARAVILLABA de que un ojo lo bastante penetrante para descubrir el rastro de un enemigo o de una presa incluso por el pliegue antinatural de una hoja pisada estuviera tan ciego como para interpretar mal los indicios aislados del cuadro de Catlin. Pero la auténtica maravilla del ojo es precisamente la rapidez y la seguridad con que interpreta la interacción de un número infinito de indicios. El psicólogo en su laboratorio tiene algo en común con el artista, y es que pone a prueba nuestra reacción frente a indicios aislados. Recordemos la confirmación por Ames de la relación entre tamaño y distancia en tal aislamiento. Mostrémosle al piel roja, por un agujero, una hoja de la que ignora tanto el tamaño como la distancia, y, por la

naturaleza misma de las cosas, su conjetura no puede ser ni mejor ni más penetrante que la de cualquiera. Lo mismo ocurre con el movimiento. No podemos decir si lo que vemos, en ausencia de otros indicios, es una esfera que se acerca o un balón que se hincha. Y el aislamiento no nos permitirá siquiera realizar esa extraña hazaña en la que tan expertos nos hemos vuelto: el separar el color y el matiz de los objetos, del grado y tonalidad de la iluminación. En aislamiento, pues, el piel roja de Ruskin podría muy bien interpretar la doblada hoja movida por el viento como una criatura extraña, cambiando de forma y de color en sucesión rítmica. No lo hará, pero no por su ojo penetrante, sino porque conoce el mundo en que vive y ha aprendido a concebir y a comprobar hipótesis. La premisa de la constancia de las cosas es la que ha resultado más valiosa para el animal y para el hombre. Miramos al mundo con la confianza de que aquel objeto que hay allí cambiará antes de lugar que de forma, y que su iluminación variará más fácilmente que su color inherente. Esa confianza en la estabilidad de las cosas en un mundo mudable está hondamente arraigada en la estructura de nuestro lenguaje y ha formado la base de la filosofía del hombre. La distinción aristotélica entre «sustancia» y «accidente» no es más que la codificación de esa fe en un mundo estable, modificado por accidentes tales como el ángulo de visión, la reflexión de la luz o el cambio de distancia.

Es fácil mostrar que nuestra lectura de imágenes y nuestra lectura de situaciones proceden realmente de la sustancia al accidente. No podríamos encontrar ni pies ni cabeza en el *Wivenhoe Park* de Constable (ilustración de color I) sin la bien comprobada premisa de que, por norma general, la hierba tiene un color lo bastante uniforme para que podamos reconocer las modificaciones debidas a la luz y la sombra, que el paisaje inglés está raramente poblado por liliputienses y por consiguiente los muñequitos están lejos, y que incluso las vallas acostumbran a construirse con una altura normalmente uniforme, de modo que su

adelgazamiento indica un aumento de la distancia: resulta que todas esas interpretaciones encajan y se sostienen recíprocamente, de modo que resulta una pintura coherente.

Podría decirse, pues, que el propio proceso de la percepción se basa en el mismo ritmo que hemos visto gobernaba el proceso de representación: el ritmo de esquema y corrección. Es un ritmo que presupone por nuestra parte una constante actividad haciendo conjeturas y modificándolas a la luz de nuestra experiencia. Siempre que la prueba de contraste choca con un obstáculo, abandonamos la conjetura y ensayamos otra, más o menos como hacemos al leer imágenes complejas como las *Carceri* de Piranesi (ilustración 208).

Destacando así la eliminación de falsas conjeturas, el proceso de prueba y error en toda adquisición de conocimiento «desde la ameba hasta Einstein», estoy siguiendo a K. R. Popper. Sería tentador encarar desde este ángulo los problemas de la psicología de la Gestalt, ya que Popper insiste en que la presuposición de la regularidad posee un valor biológico supremo. Un mundo en el que todas nuestras expectativas quedaran frustradas sería un mundo letal. Ahora bien, al buscar regularidades, un marco o *schema* en el que podamos provisionalmente confiar (aunque posiblemente tengamos que ir modificándolo siempre), la única estrategia posible es la de partir de premisas simples. Popper ha mostrado que, paradójicamente, eso no se debe a que una premisa simple tiene más probabilidad de ser cierta, si no a que es más fácil refutarla y modificarla. Consideremos la historia del grandioso intento de los hombres por descubrir las regularidades ocultas tras el desorientador movimiento de los planetas por el cielo. El complejo sistema de ciclos y epiciclos de Tolomeo podía siempre ser corregido para «salvar los fenómenos», pero esto, que parecía ser su grandeza, era en realidad su defecto fatal. La inspirada conjetura de Copérnico, según la cual los planetas se movían circularmente alrededor del Sol, fue fácilmente refutada

por Kepler, pero era susceptible de una corrección que proporcionaba un cuadro coherente del sistema solar y abría el camino para Newton.

Sin algún sistema inicial, sin una primera suposición a la que podamos adherirnos hasta que quede refutada, no podríamos encontrar ningún «sentido» en los millones de estímulos ambiguos que nos llegan desde nuestro entorno.

Para aprender tenemos que equivocarnos, y la más fecunda equivocación que la naturaleza podía haber implantado en nosotros sería el asumir simplicidades todavía mayores que las que es probable encontraremos en este desconcertante mundo nuestro. Cualquiera que sea el destino de la escuela de la Gestalt en el dominio de la neurología, puede resultar sin embargo que lógicamente tenga razón al insistir en que la hipótesis de simplicidad no puede ser aprendida. Es, en verdad, la única condición por la cual podemos aprender algo. Para explorar un agujero tenemos que usar primero un bastón recto y ver hasta dónde alcanza. Para explorar el mundo visible tenemos que usar la premisa de que las cosas son sencillas hasta que se demuestre lo contrario.

En su agudo libro *Scenery and the Sense of Sight*, V. Cornish refiere su descubrimiento de que «instintivamente miramos un objeto como extendido en el plano ortogonal a la línea que une el objeto al ojo». Busca la razón para esa tendencia en la forma de la retina, pero es más probable que se deba a alguna premisa inicial, una masa informe de hipótesis inarticuladas que luego nos ponemos a modelar, hasta que de allí emerge la imagen de nuestro mundo. La aparente bóveda de los cielos debe ser un caso de tal interpretación.

Apenas hace falta destacar lo inmensamente más rica que es la información de que disponemos en ese proceso de prueba y error, al movernos en el mundo real, en comparación con la interpretación de representaciones. Filósofos y psicólogos a partir

de Berkeley tenían sin duda razón cuando destacaban la importancia del sentido táctil para formar nuestra confianza en un mundo sólido y permanente. Pero ahora sabemos que el tacto no es más que un elemento entre la vasta batería de instrumentos de confirmación de que disponemos. La textura, por ejemplo, según ha mostrado recientemente Gibson, es otro y muy importante. Asumiendo que la textura de cada sustancia permanecerá constante, podemos estimar el efecto de la distancia tal como hacemos en la perspectiva. Incluso en el mundo imposible de Escher (ilustración 207), no queda afectada esa permanencia de la textura: cuando vemos que el rayado va haciéndose más prieto, sentimos el efecto de la distancia en determinada sustancia. El indicio de textura, por consiguiente, es básicamente también un indicio de regularidad, que resulta tan de fiar porque la microestructura de las cosas es lo menos afectado por accidentes. Mirando a una llanura arenosa, tenemos derecho a partir de la premisa de que en realidad no se dará una constante disminución del tamaño de los granos a medida que se alejan de nuestro ojo.

Pero podemos estar seguros de que todos esos indicios son subsidiarios a la prueba del movimiento. Siempre que no nos fiamos del todo de nuestros ojos, o que necesitamos más información, desplazamos ligeramente la cabeza, y observamos el cambio relativo de posición. Es esa prueba, desde luego, la que queda excluida por el agujero en las demostraciones de Ames. Practicándola, podemos eliminar inmediatamente cualquier falsa conjetura sobre la distancia de un objeto plano visto ante un fondo, y la verdadera forma de una configuración tridimensional empieza a revelarse cuando miramos «doblando una esquina». El aprender a «ver» puede estar muy relacionado con la adquisición de expectativas sobre series ordenadas, sobre la secuencia de formas que una silla o una mesa nos proyectarán en la retina cuando desplacemos la cabeza. En eso pensaba Ames al afirmar que las percepciones no son revelaciones, sino que su carácter es esen-

cialmente de pronóstico. Lo pronosticado es la forma que resultará si nos movemos.

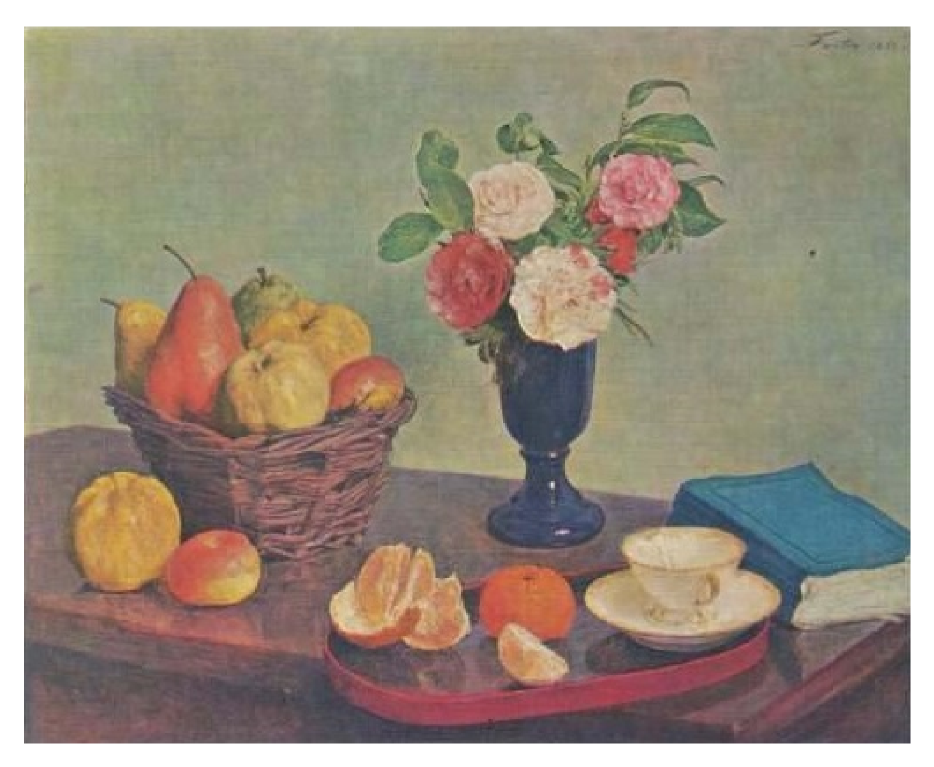
Pero, dando por admitido el papel de nuestras expectactivas y anticipaciones en la percepción, que ha llevado incluso a un psicólogo a hablar de la unidad de movimiento y percepción, ¿no milita esa idea contra toda comparación entre la lectura de pinturas y la visión del mundo en situaciones reales? En cierto modo, sí. El mundo nunca nos ofrece una pintura neutral: el percibirlo significa percibir posibles situaciones que podemos ensayar y comprobar en cuanto a su validez. Uno de los milagros del arte es que puede obligarnos a aplicar esa actitud, esa prueba, a una imitación de la naturaleza, a una imagen estacionaria. Hemos visto en el último capítulo que tal imitación nos estimula realmente a hurgar y anticipar, a proyectar nuestras expectativas, y así constituir un imaginario mundo de ilusión.

El que eso sea posible sugiere que a propósito de tales temas se han menospreciado un poco las posibilidades del ojo estacionario. Como todo buen servicio de comunicación, nuestros sentidos no se arriesgan con una sola señal. Utilizan lo que los ingenieros llamas «redundancias», la confirmación recíproca de los mensajes mediante la repetición y las remisiones. Aunque en este capítulo he destacado lo ambiguas que son, una a una, las señales que el ojo estacionario tiene que utilizar, su interacción, incluso sin la prueba del movimiento, resulta ser un instrumento muy fuerte para la poda de falsas conjeturas.

A lo largo del tiempo, los artistas han logrado de hecho simular, uno tras otro, los indicios en los que confiamos principalmente en la visión estacionaria con un solo ojo, y el resultado es ese dominio de la ilusión del *trompe l'oeil*, en la que la pintura se adelantó en varias generaciones a los medias mecánicos de la fotografía.

XI

Tal vez ahora nos encontramos algo mejor situados para describir el carácter de esa ilusión. Supone, creo, que en ciertas circunstancias nos veríamos incapacitados para *demostrar la «falsedad»* de un *trompe l'oeil*: es decir, a menos que pudiéramos aplicar alguna prueba de movimiento, tocándolo o cambiando de posición. Miremos una pintura como el bodegón de Fantin-Latour en Washington (ilustración en color IV). Podríamos probablemente imaginar una disposición de dos cajas con agujeros para la mirada, una de las cuales mostraría el cuadro, y la otra una reconstrucción del motivo. Bajo adecuadas condiciones de iluminación, podría resultar difícil decidir cuál de los dos agujeros da al cuadro y cuál a una mesa real con flores y frutas. Pero recordando un experimento similar en el laboratorio de Ames y sus discípulos, tendríamos que añadir que no serían esas las dos únicas ramas de una alternativa entre las que tendríamos que decidir. Después de todo, puede darse un número ilimitado de combinaciones y permutaciones de limones reales y flores falsas, de modelos en cartón, planos o torcidos y oblicuos de la taza o el libro, todas las cuales estarían en el mismo esquema de estímulo para el ojo estacionario. Todos se interpretarían, espontánea y fácilmente, en términos del «posible» mundo real de nuestra experiencia, y no encontraríamos ninguna contradicción flagrante que impidiera la ilusión. Desde este punto de vista, el *trompe l'oeil* logrado puede describirse como el culmen de la ambigüedad visual. Es una tela multicolor que podemos interpretar como una mesa de comedor.



IV. Fantin-Latour, *Naturaleza muerta*, 1866.

Ni que decir tiene que tales ilusiones son rara vez completas. Después de todo, no es usual exponer las pinturas a través de un agujero, y en cuanto nos movemos la ilusión tiene que desaparecer, ya que los objetos del bodegón no se desplazan relativamente unos a otros. El pintor de un *trompe l'oeil* verdadero, por consiguiente, tiene que contentarse con una disposición sin profundidad, como la del portacartas (ilustración 165), o con un relieve plano donde se note menos esa falta de movimiento interno. Lo asombroso es que tal insuficiencia no resulte mucho más visible de lo que realmente resulta. Al parecer, una vez más, aportamos, sacándola de nuestro almacén de expectativas, una parte del imaginado movimiento. Creo incluso que una porción de ese efecto puede observarse cuando miramos el cuadro de Fantin-Latour desde varios ángulos, pero los ejemplos más instructivos son esos carteles y pinturas donde un dedo o una pistola que apunta pare-

cen siempre dirigirse hacia nosotros (ilustración 80), o los retratos, ya mencionados, que «nos siguen con la mirada». Hasta cierto punto, creo, todos los retratos lo hacen cuando no *miran a otra parte* expresamente, como el lector puede comprobar retrocediendo al retrato de Reynolds (ilustración 19). Una vez más, nos encontramos con la importancia de la prueba negativa. En nuestras percepciones somos completamente egoístas, centrados en nosotros, y por una razón muy válida: constantemente exploramos el mundo en busca de lo que pueda afectarnos, y presupondremos que un ojo nos mira, o una pistola nos apunta, si no tenemos razones sólidas para pensar otra cosa. Si la pintura no aporta esa evidencia negativa y nuestra prueba de proyección no la encuentra, sucumbiremos a la ilusión. Existen razones geométricas por las que el ojo, o el cañón de una pistola, no pueden obedecer a nuestra prueba de movimiento. El cañón de una pistola real, visto desde un ángulo creciente, irá reduciendo el círculo de su boca. La pintada boca del cañón, amenazadoramente, no hace esto: la imaginación suple el resto. Lo mismo vale para los ojos, en particular si estamos sometidos a las sugestiones verbales de un guía que explota nuestros apetitos pigmaliónicos.

Ésos son casos extremos entre la ilusión y la sugestión, pero creo que ayudan a explicar por qué siempre experimentamos alguna especie de ilusión cuando vemos un cuadro en una pared o en un libro: mirándolo, quiero decir, desde un ángulo que tendría que estropear la perspectiva. Como siempre, empezamos mirando el cuadro en busca de coherencia, y nuestro mudable punto de vista no destruye del todo la coherencia, la interacción de los indicios. El cuadro puede dejar de cohesionar con el mundo que lo rodea, pero sigue estando firmemente tejido dentro de su propio mundo de referencias. El marco crea lo que Leonardo llamaba un microcosmos, y si este microcosmos no encierra flagrantes refutaciones de nuestro intento de lectura, lo leeremos *como* si lo viéramos desde donde estaba el artista. Antes tuvimos

ocasión de recordar lo que ocurre en el cine, cuando el actor se dirige al público, se dirige a nosotros. Tal vez ahora podemos explicar el fenómeno un poco mejor: en esa deformación unilateral, no se encuentra nada que deba contradecir o eliminar una lectura coherente.

Sólo en casos extremos, por consiguiente, las ilusiones del arte son ilusiones sobre nuestro entorno real. Pero no dejan de ser ilusiones, y en cuanto tales producen ciertas consecuencias inesperadas y no buscadas. Hemos visto que en muchos casos interpretar es transformar. En el último capítulo apuntamos la sospecha de que lo que se conoce por «disposición mental» es una inclinación a ciertas verificaciones. Observamos como las proyecciones anticipadas revolotean alrededor de la imagen, completando el proceso una vez iniciado. La más famosa descripción de esa actividad prolongada es la de Berenson: lo que el llama las «sensaciones ideadas» frente a las pinturas, que estimulan su «sensación táctil» y cambian su tono muscular. Está aplicado, podríamos decir, a poner a prueba la ilusión de solidez. La literatura de tiempos pasados gustaba de demorarse en otros estados de predisposición retórica, es la ilusión de que oímos lo que está ocurriendo. En la poesía elogiosa, «sólo le falta la voz» es el encomio tópico para un retrato. Esa forma de elogio merece un momento de atención. Supone que la imagen se parece tanto a lo vivo que estamos dispuestos a aplicarle una prueba suplementaria: agotados los recursos de la visión, pasamos al tacto o al oído. Aquí, como tantas veces, Dante ha dado nueva vida a un viejo lugar común, dotándolo de su primigenia fuerza directa, cuando describe el efecto de los relieves del purgatorio, que recuerdan a las almas en expiación ejemplos de humildad, como el de David bailando ante el Arca de la Alianza:

Al frente de ella, gente se adelanta
en siete coros; dos de mis sentidos
dicen, el uno «No», y el otro, «Sí, canta».

Los humos del incienso allí fingidos
ponen a ojos y nariz en un mal paso,
entre el sí y el no desavenidos.

En Dante, no menos que en Berenson, tales sensaciones ideadas se exaltan como triunfo del arte, y es fácil ver por qué. Lo que no siempre se advierte tanto es la razón por la que el artista puede encontrarlas irritantes. En cierto modo, la descripción de Dante ya apunta a la razón. Se produce un conflicto que no tiene nada de placentero. Lo que Dante no podía saber, porque nunca había visto pinturas ilusionistas, es que ese conflicto podría penetrar hasta en la misma esfera de la visión. Pienso que ahí captamos la razón por la que la perfección de la ilusión fue también la hora de la desilusión.

XII

SEGÚN HEMOS visto, con nada gozamos más que con la petición que se nos dirige para que ejercitemos nuestra «facultad imitativa», nuestra imaginación, participando así en la aventura creadora del artista. Pero para que tal placer sea sentido, la transformación no debe ser tan fácil como para hacerse automática. Cuanto más progresaba la habilidad ilusionista, por consiguiente, más a menudo se oía hablar de la diferencia entre una obra de arte y el mero truco engañoso. En 1823 Quatremère de Quincy, el gran crítico neoclásico, dedicó todo un libro a esa importante decisión. El placer que recibimos de la ilusión, sostenía, descansa precisamente en el esfuerzo de la mente por cruzar el abismo entre el arte y la realidad. Es el placer que queda destruido cuando la ilusión es demasiado completa. «Cuando un pintor encierra una vasta extensión en poco espacio, cuando con una superficie plana me transporta a las honduras del infinito y hace que el aire circule [...], me gusta abandonarme a sus ilusiones, pero quiero que el marco esté aquí, quiero saber que lo que veo no es más que una tela o un simple plano».

El eco de tal exigencia se ha oído desde entonces repetidamente en la crítica de arte francesa. Formaban la base de la estética de Puvis de Chavannes y de su seguidor suizo Hadler, y recibieron la más famosa formulación en la admonición de Maurice Denis a los nabís: «Recordad que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es una superficie plana cubierta de colores dispuestos en cierto orden».

Un hecho escasamente difícil de olvidar para los que se ocupan de almacenar cuadros o de embalarlos. Pero, ¿es posible «ver» a la vez la superficie plana y el caballo de batalla? Si hasta ahora no nos hemos equivocado, eso es pedir lo imposible. Comprender el caballo de batalla es olvidar por un momento la superficie plana. No podemos tener ambas cosas a la vez.

Sé muy bien que en este punto muchos lectores tenderán a no estar conformes, o por lo menos sospecharán que arguyo a base de distinciones muy sutiles e irreales. Si sospecha eso, le pediría que produjera una verdadera imagen ilusionista para comprobar mi aserto: el hecho de que la zona del espejo que refleja la cara tiene siempre exactamente la mitad del tamaño de la cara es tan asombroso, que la mayoría de las personas que se han mirado al espejo toda la vida acogen la noticia con escepticismo. Evidentemente, pues, no es aquello lo que ven. Ven la cara a la distancia debida tras la superficie del espejo, y por tanto la ven agrandada. Es cierto que el espejo, por la perfección de su ilusión, puede ser un caso especial, un extremo, pero es un caso que conviene tener presente, porque parece que cuanto mejor es la ilusión más tendemos a ver una pintura como si fuera un espejo. Los psicólogos se han dado cuenta hace tiempo de que cambien nuestra reacción ante las imágenes transforma lo que «vemos» mucho más radicalmente de lo que nos damos cuenta ordinariamente.



228.

Existe cierto inquietante hombrecito negro que se pasea por las páginas de nuestros manuales de psicología para recordarnos ese hecho básico (ilustración 228). A medida que se aleja, parece aumentar de tamaño. Nuestra experiencia de la relación de tamaño a distancia nos sugiere que un hombre más alejado tiene que ser muy alto para presentar un aspecto igual al de un hombre normal cercano. Tenemos razón al concluir esto, y si la pintura no contiene indicios en contra, veremos, pues, un hombre más alto, desdeñando el que las tres imágenes, en tanto que formas en una superficie plana, ocupan el mismo espacio. La mayoría de nosotros tiene que recurrir a las medidas para luchar contra el movimiento de anticipación y de convicción que transforma el dibujo ante nuestros propios ojos. Se dice que los niños, menos adiestrados en interpretar pinturas en términos de realidad imaginada, están menos sujetos a esa curiosa ilusión. Puede

ser. Pero entonces ven la imagen como una superficie plana cubierta con un pictograma. Todos podemos lograr lo mismo con mayor o menor esfuerzo, e incluso podemos adiestrarnos a oscilar entre las dos lecturas, pero dudo que podamos adoptarlas a la vez.

Ese efecto inesperado de la ilusión tiene que resultar desconcertante para cualquier artista que desee conservar el control de la arquitectura de su tela. Para crear en el plano un esquema armonioso, tiene que confiar en que las formas idénticas permanecerán idénticas, y que las gradaciones de color no dependerán de la imaginación del contemplador. En la pintura ilusionista, ni lo uno ni lo otro se cumple. La ambigüedad de la tela destruye el imperio del artista sobre sus elementos. Creo que ésta es la explicación real de la repugnancia contra el ilusionismo que se produjo en el mismo instante en que sus medios se perfeccionaron. Resultó que no eran artísticos, que militaban contra las armonías visuales.

A principios de este siglo, cuando tales cuestiones estaban todavía pendientes de decisión, el crítico alemán Konrad Lange escribió un largo libro sobre la estética de la ilusión. Vio, correctamente según pienso, que toda lectura de imágenes requiere lo que Coleridge llamaba una «voluntaria suspensión de la incredulidad». Para él, todo el placer estético del arte arraigaba en nuestra oscilación entre dos series de asociaciones, las de la realidad y las del arte. La terminología y los ejemplos de su libro están curiosamente pasados de moda, y su preferencia estética no es ya la nuestra. Pero su penetración psicológica permitió a Lange diagnosticar con considerable agudeza las tendencias de su época:

«Subsiguientemente a una época que destaca excesivamente la idea de la naturaleza, ahora vemos que se destaca la idea del arte. Los elementos que impiden la ilusión cobran nuevo interés… Una pintura no debe ser natural, sino apuntar a efectos «decorativos»… Si antes la pintura se esforzaba apasionadamente… por

lograr la impresión de la profundidad, ahora los artistas se esfuerzan con igual pasión por acentuar el plano… Si antes la esquematización geométrica era rechazada por no artística, ahora los artistas se dan rienda suelta por las proporciones canónicas, la sección áurea, el triángulo equilátero… Si antes se usaban los barnices para dar luminosidad al color y para aumentar el sentimiento de la distancia, ahora se aplican los colores en un medio mate y apagado que es mirado ante todo como pigmento… Si antes se sobrevaloraba la habilidad técnica, ahora se la desprecia».

XIII

Eso fue escrito antes de la Ultima rebelión desesperada contra la ilusión y el cuadro de panorama visto por un agujero: la aparición del cubismo. El cubismo es, pienso, el esfuerzo más radical por pisotear la ilusión y para obligar a una sola lectura del cuadro: como una construcción obra del hombre, una tela coloreada. Si la ilusión se debe a la interacción de los indicios y a la ausencia de prueba contradictoria, el único modo de luchar contra su influencia transformadora es hacer que los indicios se contradigan, y evitar que una imagen coherente de la realidad destruya el esquema del plano. A diferencia del cuadro de Fantin-Latour, un bodegón de Braque (ilustración 229) acumulad todas las fuerzas de la perspectiva, de la textura y del sombreado, pero no para que colaboren en armonía, sino para que se combaran hasta el virtual empate. Tal vez la más reveladora de esas contradicciones sea el modo como Braque trata la luz. Las manzanas muestran manchas negras donde Fantin-Larour ponía los daros. Invirtiendo así las relaciones, el pintor lanza su mensaje de que esto es un ejercicio pictórico, no una ilusión.



229. Braque, *Naturaleza muerta: la mesa*, 1928

El cubismo ha sido explicado a veces como una tentativa extrema de compensar las insuficiencias de la visión monocular. El cuadro encierra indicios que sólo podríamos percibir mediante el movimiento o el tacto. Se nos obliga a ver el contorno de la mesa incluso debajo o detrás de los objetos, y puede sostenerse que eso corresponde a nuestra experiencia en la vida real, donde siempre conservamos la conciencia de que existen objetos medio escondidos por otros. Me inclino a sospechar que los problemas planteados por Hildebrand, que tanto excitaron al mundo artístico a principios de siglo, contribuyeron a la creación del cubismo y particularmente a su éxito. La idea de que el mundo visible de nuestra experiencia es una construcción hecha con recuerdos de movimiento, tacto y visión justificaba el experimento de prescindir de la convención del ojo único e inmóvil, e incluso de mostrar varios aspectos de un objeto en un solo cuadro.

Pero, cualesquiera que hayan podido ser las teorías de los cubistas y las briznas de conversación que hayan podido llegarles de las discusiones de los críticos, ellos eran, después de todo, ar-

tistas y no psicólogos. El impulso mayor detrás del cubismo tiene que haber sido artístico. Es escasamente justo mirar al cubismo ante todo como un artilugio destinado a proporcionarnos una mayor conciencia espacial. Si tal fue su fin, hay que declarar que fracasó. En lo que tiene éxito es en oponerse a los efectos transformadores de una lectura ilusionista. Lo logra mediante la introducción de indicios contrarios, que se resisten a toda tentativa de aplicar la prueba de coherencia. Por mucho que probemos a mirar la guitarra o el jarrón que se nos sugieren como un objeto tridimensional, y por consiguiente a transformarlos (ilustración 229 y 230), siempre nos encontraremos en alguna parte con una contradicción que nos obligará a empezar de nuevo.



230. Picasso, *Naturaleza muerta*, 1918.

El resultado es exactamente lo opuesto a la experiencia que he descrito como de selección de indicios, en las *Carceri* de Piranesi. Allí ensayamos distintas interpretaciones hasta que encontramos una que encajaba en un mundo posible, por muy fantástico que fuera. Uno de los nervios del cubismo, creo, es que siempre se

nos desafía y tienta a hacer lo mismo, pero que cada hipótesis que ensayemos se verá derruida por una contradicción en alguna parte, de modo que nuestra interpretación no puede nunca llegar a reposar, y que la «facultad imitativa» tendrá en que emplearse mientras sigamos jugando al juego.



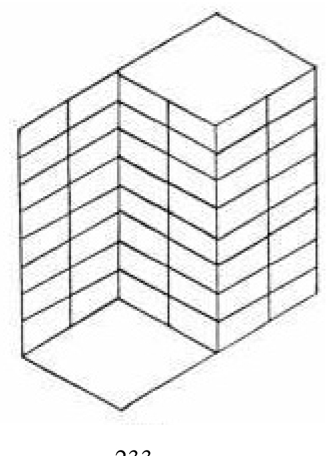


231. Mosaico de Antioquía
232. Mosaico romano.

Algunos de los efectos explorados por los cubistas los conocía el arte desde hacía largo tiempo, aunque permanecían en relativa oscuridad, como trucos decorativos. Los mosaístas de la antigüedad eran aficionados al *trompe l'oeil* (ilustración 14), pero sabían también como irritar al ojo mediante ambigüedades. Hemos visto que usaban esquemas ambiguos del tipo que comentan los psicólogos de la Gestalt (ilustración 222). Pero es posible que los mosaístas de Antioquía y de Roma sintieran tantos deseos de evitar una lectura puramente espacial como los cubistas dos mil años más tarde. El esquema de mosaico (ilustración 231) sugiere una lectura espacial en cada detalle, pero tiende a resistir al esfuerzo por completarla de modo coherente, de modo que nos obliga a dar vueltas y más vueltas. La psicología experimental está familiarizada con este efecto por la configuración llamada «figura de Thiéry» (ilustración 233). Es prácticamente imposible conservar fija esta figura, porque ofrece indicios contradictorios.

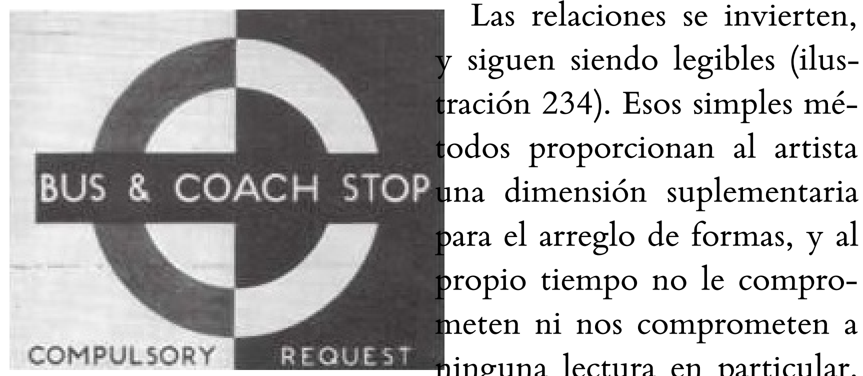
El resultado es que las frecuentes inversiones nos obligan a fijarnos en el plano.

La figura de Thiéry presenta, creo, la quintaesencia del cubismo. Pero ese artificio de contradicción calculada viene suplementado por otros métodos destinados a impedir una lectura coherente. Una vez más, podemos volver a los mosaicos clásicos para encontrar los primeros prototipos de tales acertijos visuales. El esquema giratorio de un pavimento de Roma (ilustración 232) nos dispondrá a buscar un punto de reposo a partir del cual iniciar la interpretación. No lo encontraremos, y no tenemos, pues, modo de decidir cuál de los arcos que se interfieren está encima y cuál debajo. Un análisis de un cuadro cubista revelaría un gran número de tales artificios destinados a desorientar a la percepción a fuerza de barajar los indicios. Para verlos en aislamiento, mejor sería volver a los métodos de los artistas comerciales que se han aprovechado de tales experimentos. El más familiar es la divergencia entre el contorno y la silueta, produciendo la sensación de que dos imágenes se han superpuesto una a otra. Pero la palabra «superpuesto» encierra ya en cierto modo una petición de principio. Precisamente la gracia de tales artificios es que a menudo resulta imposible decir cuál de las formas se sugiere que está encima y cuál debajo (ilustración 230). Un mecanismo más complejo da la impresión de que vemos formas transparentes amontonadas una encima de otra, pero con la misma ambigüedad relativamente a su secuencia. Los cubistas descubrieron que sabemos leer e interpretar formas familiares incluso a través de un completo cambio de color y contorno. En el arte



233.

anterior, la figura tenía que destacarse sin equívocos frente al fondo. En muchos carteles contemporáneos, incluso letras o símbolos no están ya formados por formas positivas.



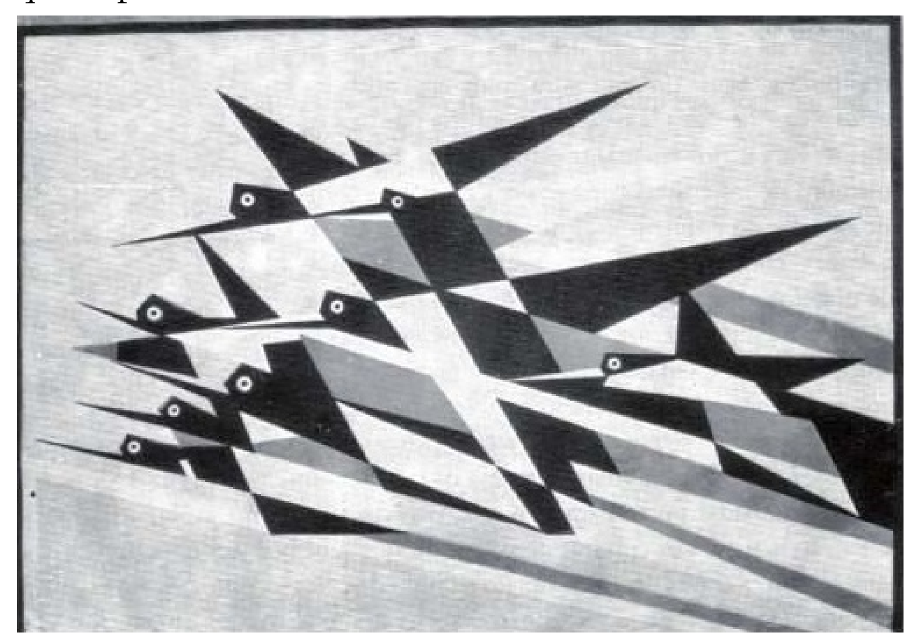
234. Señal del London Transport.

Las relaciones se invierten, y siguen siendo legibles (ilustración 234). Esos simples métodos proporcionan al artista una dimensión suplementaria para el arreglo de formas, y al propio tiempo no le comprometen ni nos comprometen a ninguna lectura en particular. Es el tipo de ambigüedad astutamente explotado en un cartel de McKnight Kauffer (ilustración 235). Lo podemos leer de una infinidad de maneras, porque no hay modo de decidir cuál de los «pájaros de la mañana» es el que abre la marcha, y, aunque tal vez no nos demos cuenta de ella, sus formas de damero contribuyen a la impresión de vuelo rápido, tal como el remolino del artista romano daba una impresión de movimiento. El artificio recuerda la espiral de Fraser (ilustración 181), pero el efecto es el opuesto. Aquí, nuestra percepción desorientada encuentra refugio en una ilusoria cohesión de formas. En el cubismo, incluso las formas coherentes tienen que jugar al escondite en el huidizo laberinto de ambigüedades no resueltas.

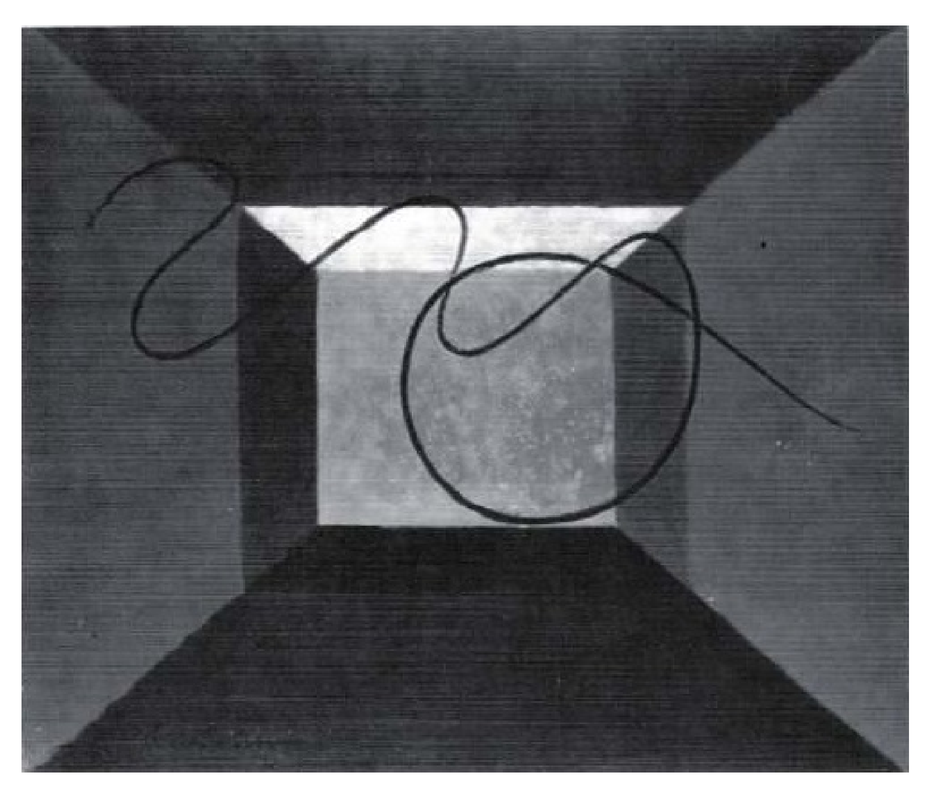
XIV

Es importante distinguir entre tales contradicciones y el arte no figurativo. Una pintura como la *Abstracción* de Jacques Vilion, de la colección Arensberg (ilustración 236), puede leerse como una pirámide que surge hacia nosotros, con una línea ondeante que se cierne ante ella, o como el interior de una caja. Otras lecturas son posibles, todas las cuales encajan, y sin embargo a la pintura le falta esa tensión que los cubistas lograron por medias

semejantes. Ahora vemos por qué. Ninguna posible prueba nos permite decidir que lectura adoptaremos. El ejemplo nos presenta uno de los problemas intrínsecos del arte abstracto menos discutido de lo que debiera: su ambigüedad manifiesta. La función de los indicios representativos en los cuadros cubistas no es la de informarnos sobre guitarras y manzanas, ni de estimularnos las sensaciones táctiles. Es la de ir restringiendo la gama de posibles interpretaciones, hasta que nos veamos forzados a aceptar el esquema plano con todas sus tensiones.



235. E. McKnight Kauffer, *Pájaro de la mañana*, cartel, detalle, 1916.



236. Villon, *Abstracción*, 1932.

Incluso el arte no objetivo deriva algunos de sus significados y efectos de los hábitos y disposiciones mentales que hemos adquirido al aprender a leer representaciones. En realidad, ya vimos que cualquier forma tridimensional traspuesta a la tela serla ilegible o, lo que es lo mismo, infinitamente ambigua, sin ciertos supuestos de probabilidad que tenemos que aportar y comprobar nosotros.

El pintor que quiere arrancarnos de tales suposiciones tiene tal vez un solo camino abierto ante él. Para impedirnos que interpretemos sus marcas en la tela como representaciones de cualquier especie, tiene que intentar obligarnos a pasar a la alternativa que ya observamos en la interpretación de los dibujos: tiene que lograr que leamos sus pinceladas como rastros de sus gestos y acciones (ilustración 237). Esto, por lo que se me alcanza, es lo que pretende el «pintor de acción». Quiere lograr una identifica-

ción del contemplador con su platónica locura creadora, o mejor con su creación de una locura platónica. Es completamente lógico que esos pintores quieran contrarrestar todo parecido a objetos familiares, o incluso a esquemas espaciales. Pero pocos de ellos parecen darse cuenta de que sólo podrán arrastrar hasta la deseada identificación a quienes sepan como aplicar las variadas pruebas de coherencia tradicionales, y descubrir con ella la ausencia de todo significado salvo el muy ambiguo de los rastros. Si este juego tiene alguna función en nuestra sociedad, sera tal vez que nos ayuda a «humanizar» las intrincadas y feas formas con que nos rodea la civilización industrial. Aprendemos incluso a ver alambres retorcidos o compleja maquinaria como producto de la acción humana. Se nos adiestra a una nueva clasificación visual. Los desiertos de ciudad y fábrica se transforman en bosques frondosos. El hacer resulta en comparar.



237. Jackson Pollock, *Número 12*, 1951.

Cuarta parte

INVENCIÓN Y DESCUBRIMIENTO

IX

El análisis de la visión en el arte

Cuanto más se aproximan los jeroglíficos del artista a las impresiones sensorias de la naturaleza —y todo arte es únicamente jeroglíficos—, mayor esfuerzo imaginativo se necesitó para inventarlos.

Max Lieberman, *Die Phantasie in der Malerei*

I

En nuestro estudio del lenguaje artístico hemos ido destacando cada vez más un hecho: el poder de la interpretación. Lo vimos actuar en los tres últimos capítulos, que examinaron la participación del observado en la lectura de imágenes, o sea su capacidad para colaborar con el artista y transformar un pedazo de tela coloreada en un parecido del mundo visible. Lo vimos ya en capítulos anteriores, donde era el artista quien interpretaba al mundo en términos de los esquemas que él hacía y conocía.

Creo que la consideración de esos aspectos psicológicos del hacer y el leer imágenes es el único medio de acercarnos a la comprensión de aquel problema central de la historia del arte que enuncié en la introducción: a saber, el problema de porqué las representaciones tienen historia; porqué tuvo que costarle a la humanidad tamo tiempo llegar a una expresión plausible de los efectos visuales que crean la ilusión del parecido; y porque artistas como John Constable, que se esforzaban por ser fieles a su visión, tenían sin embargo que reconocer que ningún arte está libre de convención, o de lo que Constable llamaba «manera». Ya recordamos que son esus convenciones las que permiten al historiador del arte fechar un cuadro como el *Wivenhoe Park* de Cons-

table (ilustración de color I), a pesar de su aparente veracidad; su totalidad constituye lo que llamamos «estilo» en pintura.

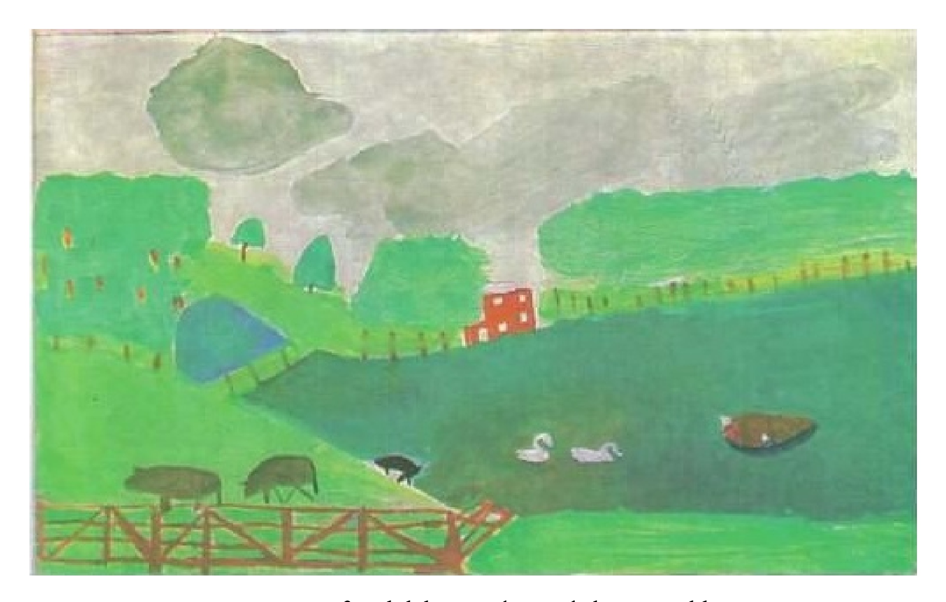
Volviendo a este problema, nada mejor que considerar un pasaje donde Roger Fry, en sus *Refletions on British Painting*, trata del lugar de Constable en la historia.

«Desde cierto punto de vista toda la historia del arte puede resumirse como la historia del gradual descubrimiento de las apariencias. El arte primitivo empieza como el de los niños, con símbolos de conceptos. Cuando un niño dibuja una cara, un círculo simboliza la máscara, dos puntos los ojos, y dos líneas la nariz y la boca. Gradualmente, el simbolismo va aproximándose a la efectiva apariencia, pero los hábitos conceptuales, necesarios para la vida, hacen muy difícil incluso para los artistas, descubrir a qué se parecen las cosas para un ojo sin prejuicio. Se ha necesitado nada menos que el tiempo transcurrido desde el Neolítico hasta el siglo XIX, para perfeccionar el descubrimiento. El arte europeo, a partir de Giotto, progresó más o menos continuamente en esa dirección, en la que el descubrimiento de la perspectiva lineal señala un estadio importante, en tanto que la franca exploración del color atmosférico y de la perspectiva cromática tuvieron que esperar a la labor de los impresionistas franceses. En este proceso de toda una era, Constable ocupa un lugar importante».

El modo como explica Roger Fry el predominio de las convenciones en el arte se basa en la vieja distinción entre «ver» y «saber», que se remonta a la antigüedad clásica. La distinción no seguiría siendo muy popular entre artistas, críticos y maestros si no resultara muy cómoda para discutir los problemas de la representación y los errores que los principiantes acostumbran a cometer. En tal terminología, la imagen que sólo se apoya en el «saber» es «puramente conceptual», y la historia del arte, según acabamos de ver, consiste en la historia de la expulsión de ese intruso.

El lector que ha llegado al presente capítulo por la intrincada vía que hemos tomado, estará ya preparado para la objeción de que difícilmente puede la verdad ser tan sencilla. La ecuación entre el modo como las cosas son representadas y el modo como son «vistas» es sin duda alguna desorientadora. Ningún niño ve a su madre como la representa en los toscos esquemas que dibuja. Pero aquella tan clara historia presenta otros fallos. El que más se acostumbra a discutir es el molesto hecho de que los artistas prehistóricos sabían representar animales de modo muy convincente, por lo menos para nosotros, que tenemos poca familiaridad con bisontes. Pero hemos visto que en todos los estilos el artista tiene que apoyarse en un vocabulario de formas, y que el conocimiento de ese vocabulario, más que el conocimiento de las cosas, es lo que distingue al artista diestro del inexperto. La necesidad de tales esquemas quedó demostrada en la «patología del retrato» de nuestro capítulo II. La dificultad o facilidad al representar un edificio o un paisaje dados no se explica tanto por la intrusión del conocimiento como por la carencia de esquemas.

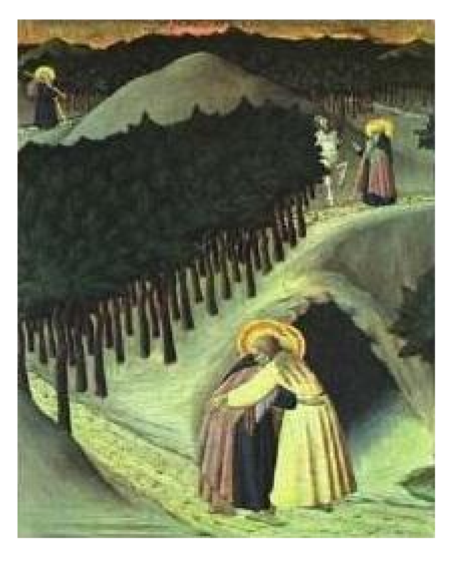
Pero esta crítica no se destina a despojar de valor a la distinción tradicional, ya que, como quiera que interpretemos los hechos, sigue siendo cierto que, de un modo u otro, todas las representaciones pueden disponerse a lo largo de una escala que se extiende desde el esquematismo al impresionismo. Y lo que es más, sigue siendo importante el hecho de que se da una tendencia natural hacia el esquematismo, tendencia que Giotto o Constable consiguieron dominar. A causa de esa gravitación hacia lo esquemático o «conceptual», tenemos derecho a hablar de modos «primitivos» de representación, o sea de modos que resurgen a menos que se los reprima deliberadamente.



V. Copia infantil del *Wivenhoe Park* de Constable.

Es fácil mostrar que esos modos poseen sus rasgos permanentes y más o menos previsibles, que los distinguen del enfoque de Constable. Pedí a una niña de once años que copiara una reproducción de *Wivenhoe Park* (ilustración de color V). Como era de esperar, la niña trasladó el cuadro a un lenguaje más simple de símbolos pictóricos. La copia es en realidad una enumeración ordenada de los principales objetos del cuadro, principalmente de los que tienen que interesar a un niño: las vacas, los árboles, los cisnes en el lago, la cerca, la casa más allá del lago. Lo que ha quedado sin observar, o por lo menos ha recibido una atención muy insuficiente, son las modificaciones que esos objetos experimentan vistos desde ángulos distintos o con diferente luz. La casa, por consiguiente, es mucho mayor que en el cuadro de Constable, y los cisnes son gigantescos. La barca y el puente se ven desde arriba, según ese modo «conceptual» cartográfico que destaca los rasgos distintivos. Los árboles tienen todos sus troncos, la cerca corre paralela al borde y luego se tuerce en un difícil compromiso entre un modelo a escala de una cerca y una versión perspectivística. Cada objeto tiene su color propio y característi-

co, el lago es azul oscuro, la hierba verde, y las modificaciones que se observan se deben más a la impaciencia y al accidente que a la intención.



238. Sassetta, *El encuentro de san Antonio y san Pablo*, h. 1445.



239. Duccio, *La llamada a los apóstoles Pedro y Andrés*, 1308-1311.

Si dejamos de lado toda consideración de habilidad manual y, ni que decir tiene, de valor artístico, nuestro pequeño experimento tiende en verdad a confirmar la colocación de Constable hacia el final de una larga evolución que llevó lejos de los méto-

dos conceptuales. Es sin duda cierto, por ejemplo, que el sistema con que la niña dibuja árboles se parece más a los de Sassetta (ilustración 238), a quien ella no conocía, que a los de Constable, cuya pintura tenía ante los ojos. Análogamente, su barca se parece más a la barca del relato bíblico de Duccio (ilustración 239) que a la que tenía que copiar. La cuestión consiste únicamente en cómo debemos interpretar esa semejanza. De una cosa podemos estar seguros: ni Duccio ni Sassetta tenían una mentalidad infantil, poco desarrollada. Tal vez nos acerquemos más a una explicación si recordamos el predominio del hacer sobre el comparar: el artista medieval, como el niño, confía en el esquema mínimo necesario para «hacer» una casa, un árbol, una barca que puedan funcionar en el relato. Si decimos que tales esquemas se parecen algo a árboles o barcos de juguete, es presumible que nos acerquemos todavía más a una explicación de la esencia del arte «primitivo». La versión que da la niña de Wivenhoe Park podría fácilmente convertirse en cartón para recortar, doblando los elementos para montar un parque en el suelo del cuarto de los niños. La pintura de Constable se resistiría a tal traducción, porque allí el artista ha tenido en cuenta las transformaciones que formas y colores sufren por efecto del accidente de la posición desde la cual él miraba la escena. Dando por cosa sabida su forma real, los modificaba incluso con riesgo de sacrificar la claridad funcional, a fin de hacer algo comparable al aquí y ahora de su apariencia en un momento dado.



240. Turner, *Cerca de Venecia*, h. 1843.

Pero al proporcionarnos más información sobre aquel momento del tiempo, Constable tuvo en realidad que dar por sabidas muchas otras cosas. Tuvo que confiar en nuestra capacidad de lectura mucho más que Duccio. De la pintura de Duccio podríamos inferir ciertas estructuras esenciales de las barcas de madera, aunque perdiéramos otras fuentes de información. De Constable, difícilmente. Y cuando llegamos a los cuadros del gran rival de Constable, Turner (ilustración 240), la estructura de los objetos queda completamente disuelta en las modificaciones del momento: niebla, luz, deslumbramiento. El comparar domina al hacer. Tiene cierta justificación la idea de que suprimió lo que sabía del mundo y se concentró sólo en lo que veía.

II

EN TALES TÉRMINOS, en efecto, planteó el problema de la pintura el gran amigo y defensor de Turner, John Ruskin, y de resultas de la teoría, Roger Fry calificase al impresionismo de descubrimiento final de las apariencias. Para Ruskin, como para Ro-

ger Fry, nuestro conocimiento del mundo visible está en la raíz de todas las dificultades del arte. Con sólo que lográramos olvidarlo, se haría fácil el problema de la pintura: a saber, el problema de traducir un mundo tridimensional a una tela plana. En realidad, pensaba Ruskin, ni siquiera vemos la tercera dimensión. Lo único que vemos es un tejido de manchas de color como las que Turner pinta.

La exposición de esa teoría por Ruskin, escrita en 1856, anticipa la doctrina de los impresionistas:

«La percepción de la Forma sólida es enteramente resultado de la experiencia. No *vemos* más que colores planos; y sólo gracias a una serie de experimentos descubrimos que una mancha de negro o gris indica la parte en sombra de una sustancia sólida, o que un color débil indica que el objeto en que aparece está lejos. Todo el poderío técnico de la pintura depende de que recobremos lo que pudiera llamarse *la inocencia del ojo*, o sea una especie de percepción infantil de esas manchas planas de color, meramente en cuanto tales, sin conciencia de lo que significan, como las vería un ciego si de pronto recobrara la vista.

»Por ejemplo: cuando la hierba se encuentra fuertemente iluminada por el sol en ciertas direcciones, su verde se transforma en un amarillo peculiar, como polvoriento. Si hubiéramos nacido ciegos, y de pronto nos encontráramos dotados de visión ante un prado iluminado en ciertas zonas por el sol, nos parecería que parte de la hierba era verde, y parte de un amarillo polvoriento (muy cercano al color de las prímulas): y si hubiera prímulas cerca, pensaríamos que la hierba soleada era otra masa de plantas del mismo color azufrado. Intentaríamos coger algunas de ellas, y entonces descubriríamos que el color desaparece de la hierba en cuanto nos interponemos entre ella y el sol, pero no de las prímulas; y mediante una serie de experimentos descubriríamos que el sol es la causa de aquel color en la hierba, pero no en las prímulas. Inconscientemente, todos pasamos por tales procesos

experimentales en la infancia; y habiendo llegado a conclusiones respecto al significado de ciertos colores, suponemos siempre que *vemos* lo que sólo sabemos, y apenas tenemos conciencia del aspecto real de los signos que hemos aprendido a interpretar. Muy pocas personas tienen idea de que la hierba soleada es amarilla».

Ya recordamos que las ideas sobre la percepción en las que Ruskin se basó con tanto aplomo, y artísticamente con tanto éxito, las había propuesto más de un siglo antes Berkeley, en su *New Theory of Vision*, culminación de una larga tradición: el mundo según lo vemos es un constructo, montado lentamente por cada uno de nosotros, a lo largo de años de experimentación. Lo único que nuestros ojos sufren son estímulos de la retina, cuyo resultado son las llamadas «sensaciones de color». Nuestra mente es lo que teje aquellas sensaciones en forma de percepciones, los elementos de nuestra visión consciente del mundo fundada en la experiencia, en el conocimiento.

Dada esa teoría, que aceptaban casi todos los psicólogos del siglo XIX y que todavía encuentra lugar en manuales, las conclusiones de Ruskin parecen impecables. La luz y el color son los únicos asuntos de la pintura, según los refleja la retina. Para reproducir esa imagen correctamente, pues, el pintor tiene que alejar de su mente todo lo que sabe sobre el objeto que ve, borrar la pizarra, y dejar que la naturaleza escriba por sí sola. Según decía Cézanne de Monet: *«Monet no es más que un ojo, ¡pero qué ojo!»*.

III

PODEMOS ACEPTAR buena parte de la explicación de Berkeley, pero, con tanto mayor fundamento, debemos poner en duda que a la mente humana le sea posible una tal hazaña de inocente pasividad. Siempre que recibimos una impresión visual, reaccionamos marcándola, clasificándola, agrupándola de uno u otro modo, aunque la impresión sea sólo la de una mancha de tinta o una

huella dactilar. Roger Fry y los impresionistas hablaban de la dificultad de descubrir el aspecto que las cosas presentan para un ojo sin prejuicios, despojado de lo que ellos llamaban los «hábitos conceptuales» necesarios para la vida. Pero si tales hábitos son necesarios para la vida, el postulado de un ojo sin prejuicios equivale a pedir lo imposible. La tarea del organismo viviente es organizar, porque donde hay vida no hay sólo esperanza, según reza el proverbio, sino también miedos, conjeturas, previsiones, que disciernen entre los mensajes recibidos y los modelan, ensayando y transformando y volviendo a ensayar. El ojo inocente es un mito. Aquel ciego de Ruskin que de pronto cobra la visión no ve el mundo con un cuadro de Turner o de Monet: el propio Berkeley sabía ya que sólo puede experimentar un hiriente caos, y tiene que aprender a ordenarlo, un arduo aprendizaje. Y lo cierto es que muchos de esos desgraciados renuncian y nunca llegan a aprender. Porque el ver no consiste sólo en registrar. La reacción de todo el organismo ante los esquemas de la luz es lo que estimula la parte dorsal del ojo; de hecho, recientemente J. J. Gibson ha descrito la misma retina como un órgano que no reacciona ante individuales estímulos luminosos, como los que postulaba Berkeley, sino ante sus relaciones o gradaciones. Hemos visto que incluso los polluelos recién salidos del cascarón clasifican sus sensaciones según relaciones. Toda la distinción entre sensación y percepción, por plausible que fuera, tiene que ser abandonada a la vista de los experimentos hechos con personas y con animales. Nadie ha visto nunca una sensación visual, ni siquiera los impresionistas, por muy ingeniosamente que siguieran el rastro de su presa.

Parece que hemos llegado a un callejón sin salida. Por una parte, las explicaciones de la pintura que dan Roger Fry y Ruskin encajan hasta cierto punto con los hechos. Parece realmente que la representación progresa gracias a la supresión del conocimiento conceptual. Por otra parte, tal supresión no parece posible.

Este callejón sin salida ha producido cierta confusión en los escritos sobre arte. El modo más fácil de salir de él es rechazar de plano la interpretación tradicional de los hechos. Si no existe un ojo sin prejuicios, tiene que ser falsa la explicación según Roger Fry de la apariencia que las cosas presentan ante dicho ojo. La reacción contra el impresionismo, que hemos presenciado en nuestro siglo, aumentó la seducción de esa tesis. Ahí teníamos otra cómoda tranca con la que darle al profano deseoso de cuadros que se parecieran a la naturaleza. La exigencia era una tontería. Si todo ver es interpretar, podía argüirse que cualquier modo de interpretar es igualmente válido.

Yo mismo, en estas páginas, he destacado a menudo el elemento convencional presente en muchos modos de representación. Pero, por esta misma razón, no puedo aceptar aquella fácil salida del callejón. Porque obviamente es también un disparate. Dando por sentado, como he intentado mostrar en el primer capítulo, que la representación de Wivenhoe Park por Constable no es una mera transcripción de la naturaleza, sino un transposición de la luz en pintura, sigue siendo verdad que, como traducción del motivo, es más fiel que la de la niña. He intentado también definir algo más explícitamente lo que puede significar tal afirmación. Sospecho que significa que podemos, y casi debemos, interpretar los cuadros de Constable en términos de un posible mundo visible; si aceptamos la verdad de la etiqueta según la cual la pintura representa a Wivenhoe Park, confiaremos también en que aquella interpretación nos dirá muchas cosas sobre aquella finca en 1816, cosas que hubiéramos percibido de encontrarnos al lado de Constable. Naturalmente, tanto él como nosotros hubiéramos visto mucho más de lo que podría trasladarse a los criptogramas pictóricos, pero, para los que saben leer el código, el cuadro por lo menos no da información falsa. Ya sé que esta formulación puede parecer deprimente y pedante, pero tiene una ventaja. Elimina la «imagen en la retina de Constable», y en

definitiva toda la idea de las apariencias, que ha resultado ser para la estética un fantasma tan difícil de agarrar.

IV

CUANDO UNA DISCUSIÓN se ha enredado, siempre es útil volver atrás hasta los orígenes, y ver dónde se produjo el equívoco. Los orígenes teóricos del ilusionismo pictórico se encuentran entre los adalides renacentistas de la perspectiva. Alberti fue quien primero sugirió la idea de considerar un cuadro como una ventana por la que miramos al mundo visible. Leonardo da Vinci dio sustancia a la idea al apuntar que «la perspectiva no es más que el ver un lugar detrás de un cristal muy transparente, en cuya superficie hay que dibujar los objetos situados detrás».

Aceptando tales condiciones, es desde luego muy fácil ponerse de acuerdo en que si miráramos a Wivenhoe Park por una ventana, aproximadamente desde donde estaba Constable, el calco se parecería más a su cuadro que a la copia de la niña. Sólo cuando alguien sostiene que el panorama que calcamos en la ventana es precisamente lo que vemos «ahí fuera» en el parque, tenemos que andar con cuidado antes de aceptar ese paso de apariencia inocente. El lector que ha seguido mi consejo y ha calcado su cara en el espejo, está ya preparado para sorpresas en este punto. Si se dirige a la ventana que tenga más cerca y repite el experimento de Leonardo, encontrará muchos más motivos de perplejidad. Lo primero que descubirá —a menos que esté adiestrado en arte— es que la casa lejana es en el cristal una imagen asombrosamente minúscula. Todos sabemos que los objetos lejanos «parecen pequeños», pero raramente estamos advertidos de la relación real de los objetos proyectados en un plano. Al obligarnos a atender sólo a esos tamaños relativos dentro de nuestro campo de visión, el experimento de la ventana hace trizas las llamadas «constancias» que constituyen un mundo estable. Ya nos encontramos antes con dichas constancias, cuando las saludamos como amigas del arte. Vimos que la extensión real del registro

lumínico no podría nunca traducirse en medios convencionales como la pintura al óleo, si no tuviéramos el mecanismo interno que minimiza las oscilaciones. Sin un estabilizador así, veríamos que un hombre que se nos acerca dobla de tamaño a los pocos pasos, y cuando nos tiende la mano derecha para saludarnos, esa mano se acrecentaría enormemente en nuestro campo de visión. Todos sabemos el aspecto que pueden presentar ciertas inesperadas fotografías que registran esos hechos de perspectiva (ilustración 241). Sin embargo, el espejo o la ventana las confirmarán. Es comprensible que, excitados por tales descubrimientos, los artistas pensaran que por fin poseían un medio de exhibirlo que «realmente vemos» a diferencia de lo que «sabemos que hay». La imagen plana en la ventana se identificaba —según supone Ruskin— con el moteado de color plano que es cuanto registramos con nuestros ojos «inocentes». Pero un momento de reflexión (o varios momentos) mostrará que tal identificación es completamente errónea. Porque si bien es cierto que la casa distante se proyecta como una minúscula mancha en la ventana, es ostensiblemente falso que por tanto yo «la veo» como una manchita. La idea de una mancha supone tamaño y posición, y el ojo inocente, casi por definición, no puede percibir el tamaño. Volvamos a nuestra ventana para aclarar esta cuestión crucial. Evidentemente, el tamaño que la casa adoptará en el cristal no dependerá tan sólo de su distancia respecto a mí, sino de mi distancia respecto al cristal. Y en tanto que el panorama visto de la ventana permanecerá casi igual mientras me muevo, su proyección en la ventana variará espectacularmente, disminuyendo cuando me acerco y creciendo cuando me alejo. (¡Si el lector piensa que tiene que ser al revés, que lo medite otra vez!). Pues bien, ¿cuál de esas distintas proyecciones nos muestra lo que «realmente vemos»? La respuesta es ninguna. Realmente vemos un panorama a través de la ventana. Realmente vemos una casa y no una mancha, a no ser que nos hayamos equivocado en nuestra

conjetura, y que lo que tomamos por una casa lejana sea en realidad una mancha en la ventana. «Ver» significa conjeturar algo «ahí fuera», lo que Ames llama la «experiencia del eso-ahí». La pura mancha, sin extensión ni localización, no puede desde luego pintarse, y dudo de que pueda siquiera concebirse.

Todo pensar es distinguir, clasificar. Todo percibir se refiere a expectativas, y por consiguiente a comparaciones. Cuando decimos que desde el aire las casas nos parecen de juguete, y las personas hormigas, queremos decir, supongo, que nos sobresalta la desacostumbrada visión de una casa que se parece al juguete con el que el niño juega en el suelo de su cuarto. Sentimos que, a no ser por nuestro conocimiento, podríamos habernos engañado, y confundir una cosa con otra. Nuestras conjeturas y métodos para verificarlas se han tambaleado un poco, e intentamos describir la experiencia indicando posibilidades que se nos cruzaron por la mente. Pero, repito, no existe ningún sentido «objetivo» en el que un ser humano parezca «del tamaño de una hormiga», sencillamente porque una hormiga paseando por nuestra almohada parecerá gigantesca en comparación con un hombre lejano. En palabras del profesor E. G. Boring, «El tamaño fenoménico, como el tamaño físico, es relativo y carece de sentido salvo como una relación entre objetos».



241. Fotografía de G. Tenney, *Life*, 1958.

V

Si es cierto —y difícil sería discutirlo—, el problema del arte ilusionista no es el de olvidar lo que sabemos del mundo. Es más bien el de inventar comparaciones eficaces: en nuestro ejemplo,

dicho toscamente, el de encontrar la mancha en la ventana que podría ser tomada por una casa a lo lejos, si la miráramos desde cierto punto. Una vez planteado el problema de este modo indirecto, parece mucho menos sorprendente la dificultad de seleccionar la mancha. De hecho, se ha demostrado que, tomado aisladamente, es una tarea que supera incluso la capacidad del pintor diestro. Tenemos que fijarnos en tal demostración, porque ha sido aducida precisamente en ese debate sobre si los métodos tradicionales del arte ilusionista reproducen el mundo según lo vemos. Herbert Read, con cuya crítica de la perspectiva nos hemos encontrado antes, llamó la atención, en su libro *Art Now*, sobre un fascinador experimento del profesor Thouless de Cambridge, destinado a mostrar que no vemos realmente las cosas como sugeriría su proyección. Una vez más, el experimento afecta a la constancia de la forma. Muestra que, cuando miramos oblicuamente a una moneda o a un plato, tendemos a subestimar el grado en que ha sido escorzado.

El hecho en sí lo sabían ya los ópticos medievales, que lo usaban como argumento contra la geometría de los rayos visuales. Pero Thouless fue el primero en inventar un método para medir el grado de la subestimación. Fijando un punto desde el cual había que mirar a los objetos redondos, pidió a sus sujetos que eligieran, entre una serie graduada de óvalos, el que correspondiera más exactamente a lo que veían. Comparando la elección con los resultados matemáticos de la perspectiva, encontró que incluso los pintores tendían a ver la moneda algo más redonda de lo que podían verla. Thouless ha llamado a ese fenómeno «regresión hacia el objeto real». Es una versión más refinada, puesto que medible, de la vieja noción que encontramos en Ruskin y Roger Fry, la idea de que el conocimiento influirá en el modo como vemos las cosas. Los esquemas de estímulos en la retina no son lo único que determina nuestro cuadro del mundo visual. Sus mensajes

quedan modificados por lo que sabemos de la forma «real» de los objetos.

Los resultados del experimento del profesor Thouless están fuera de duda, pero su interpretación es cuestionable. Al hablar del objeto «real», ha prejuzgado hasta cierto punto la cuestión.

Una moneda no es más real vista frontalmente que vista en escorzo. Pero da la casualidad de que la visión frontal es la que proporciona más información. Es lo que llamamos la «forma característica» del objeto, el aspecto (o los dos) que exhibe el mayor número de rasgos distintivos mediante los cuales clasificamos y nombramos las cosas de nuestro mundo. En esos rasgos, como hemos visto, se concentrará el arte primitivo, no porque se base más en el conocimiento que en la visión, sino porque le interesan las clasificaciones claras.

Ahora bien, esa misma concentración en los rasgos distintivos influye también sobre nuestras reacciones en la vida real, siempre que nos encontramos situados ante la incertidumbre. Muchas veces hemos visto que tales expectativas pueden cobrar tal fuerza que nuestra experiencia se dispara más allá del estímulo de la situación. La percepción, en otras palabras, es un proceso en el que casi queda anticipada la próxima fase de lo que aparecerá cuando pongamos a prueba nuestra interpretación. El experimentar la visión de una moneda o de un plato, y leerla como tal, es experimentar la anticipación de que la forma se redondeará de un modo predecible si alargamos un poco el cuello y miramos desde más arriba.

Pero, ¿acaso ocurre algo distinto con la «constancia del tamaño»? Hemos visto que el esquema de estímulo de la casa o de la moneda aisladas no pueden sugerir tamaño alguno, porque podrían representar un objeto cualquiera «ahí fuera». Si asignamos mentalmente un tamaño a las imágenes de monedas o de casas, ello se debe, como ha sugerido el profesor Osgood, al mismo há-

bito de concebir las cosas en determinada situación normal en las que las observamos usualmente. Comparamos la moneda en la mano con la casa al otro lado de la calle. Esa imaginaria distancia habitual es la que influye en la escala con que el niño dibuja los objetos, y determina también el modo como describimos las hormigas y los hombres. La dichosa cuestión de si la luna es como una píldora o una pelota, a que he aludido antes, puede no ser susceptible de una respuesta neta, pero casi todos nosotros protestaríamos si alguien sugiriera que es como una punta de alfiler o como un transatlántico, por muy fácil que sea inventar situaciones en que tales afirmaciones fueran ciertas.

VI

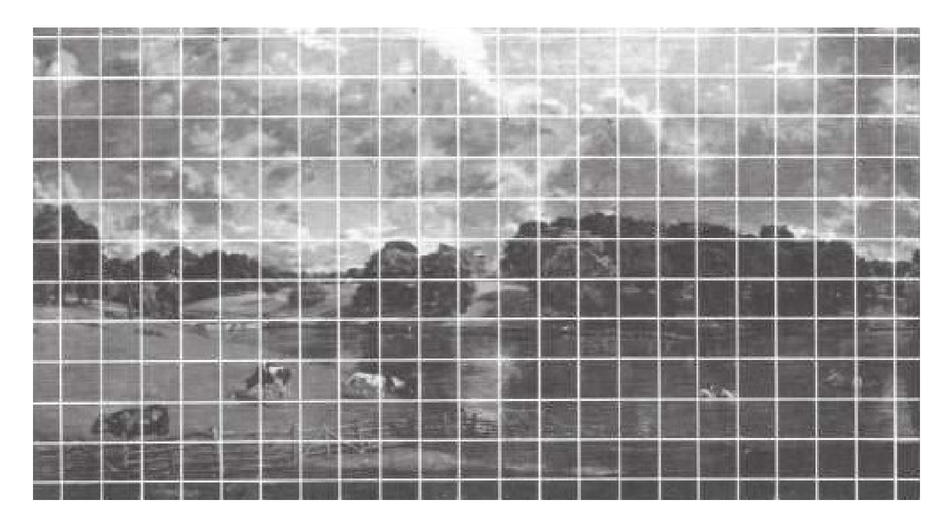
Lo muy extraño es que esas vacilaciones de nuestras expectativas de percepción, y la influencia que ejercen sobre nuestra visión del mundo, no invalidan el experimento de la ventana. Pues lo cierto, en efecto, es precisamente que una vez que esas diversas manchas o calcos han sido colocados en posición, darán la impresión de que no están aquí sino allí, que no serán planas sino corpóreas, no pequeñas sino grandes. Si realmente podemos montar un artilugio con el que el bodegón de Fantin-Latour (ilustración de color IV), mirado por un agujero, resulte indiscernible de una auténtica mesa de desayuno, el experimento de Thouless producirá los mismos errores de estima con el plato real y con el plato pintado. En definitiva, el decir que vemos «especialmente» la taza de Fantin-Latour probablemente significa tan sólo que provoca las expectativas que transforman la imagen. La copia de *Wivenhoe Park* de la niña sugiere una interpretación semejante, y ya que Constable se refería a sus propias pinturas como experimentos científicos, puede ser permisible someter a un experimento más su retrato del mundo visible. He modificado ligeramente su mundo transportando la casa desde el fondo hasta la hierba en el ángulo derecho, y duplicando el último tramo de la cerca frente al primer tramo, a la izquierda (ilustración

242). El efecto es sorprendente, más sorprendente tal vez la ilusión opuesta del hombrecillo negro que camina hacia el fondo (ilustración 228), considerada en el capítulo precedente. La casa parece diminuta, tanto que apenas podemos creer que su tamaño no ha cambiado. Pero si superponemos una cuadrícula regular al cuadro (ilustración 243), tomamos conciencia de esas relaciones objetivas en el cuadro, que nuestra lectura desdeña. Precisamente es lo que haría un pintor que se propusiera hacer un facsímil del cuadro de Constable, a fin de dominar la inclinación hacia la interpretación, manifiesto en la copia de la niña (ilustración de color V).



242. Montaje del *Wivenhoe Park* de Constable.

La cuadricula, con sus unidades de medida fácilmente perceptibles, le permite frenar ese movimiento de interpretación que acompaña a la verificación y la comprensión de las formas. En vez de la pintura de una casa, verá cuadrados rellenados con pintura blanca y negra.



243.

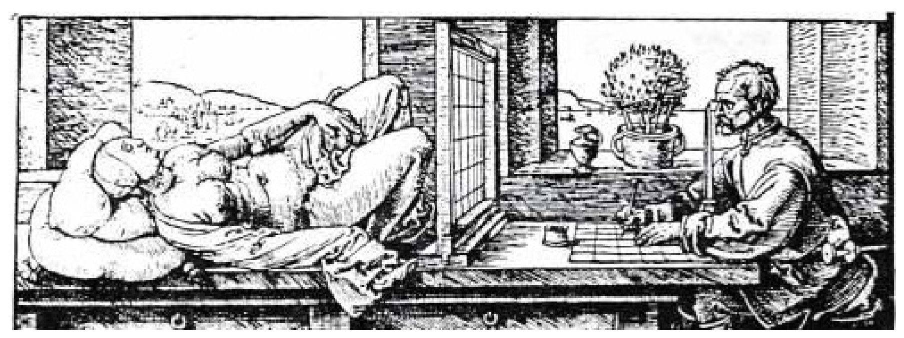
VII

¿Pero no es precisamente eso lo que Ruskin pretende que haga el pintor ante su motivo? ¿Vaciar de significado el panorama para verlo como es? En cierto sentido, sí. Pero la operación no puede ser nunca un proceso de inocencia y pasividad. La propia descripción de Ruskin indica que, para triunfar en la empresa de mirar al mundo visible sin tener en cuenta su significado, el pintor no tiene más remedio que expulsar una interpretación mediante otra. Su artista introduce un significado alternativo, tan obvio que escapa fácilmente a la descripción. No ve el prado como un niño inocente, en términos de luz y sombra, sino como un pintor, en términos de pigmentos, verdes y amarillos azufrados.

En forma de afirmación rotunda, esta corrección puede parecer poco más que una argucia verbal. Claro que el pintor tiene que interpretar la naturaleza en términos de pintura: de otro modo, ¿cómo podría trasladarla a la tela? Pero cuando decimos que tiene que aprender también a verla en términos de pintura, esto puede tener ciertas consecuencias interesantes, que tal vez nos ayuden a ver bajo una luz nueva la historia de los descubrimientos visuales.

Aquí creo que puedo recurrir a cierta experiencia que los más de nosotros hemos tenido. Visitamos una galería de pintura, pasamos cierto tiempo en ella, y al salir, las escenas familiares, la calle y la multitud, parecen a menudo transformadas y transfiguradas. Habiendo mirado a tantos cuadros desde el punto de vista del mundo real, ahora podemos cambiar y observar el mundo desde el punto de vista de las pinturas. Es decir, que por un breve momento miramos las cosas casi con el ojo de un pintor o, hablando más técnicamente, con la disposición mental de un pintor que recorre el motivo en busca de los aspectos que puede fundir en pintura en su tela.

Los que enseñan al aprendiz de artista que tiene que adiestrar su facultad tienen ciertamente razón. También la tienen cuando repiten que debe encontrar el medio de obnubilar su conocimiento de los significados familiares de las cosas, y mirar sólo a formas y colores proyectados sobre un plano imaginario. Hemos visto que sólo puede invalidar las constancias si deja de atender a lo que significan las cosas. La necesidad de que el artista se distancie, de que introduzca un conjunto de significados enteramente distinto, difícilmente podría quedar más rotundamente ilustrado que en el grabado de Durero, del pintor y su marco (ilustración 244). Pero ni los imaginarios egipcios de Alain (ilustración 1), que miden el modelo con el pincel en la mano extendida, lo lograrán.



244. Durero, *Grabado en madera*, h. 1517.

Si eso son artificios algo mecánicos, todo artista conoce métodos más psicológicos con que vivificar su conciencia de las puras formas y relaciones: por ejemplo, entrecerrar los ojos, o desviar la atención desde los objetos significativos hasta el hueco de forma que dejan sobre el fondo, artificio éste que Sickert, por ejemplo, enseñaba a sus discípulos. Tales formas negativas, que no tienen significado en términos de cosas, constituyen un admirable contraste para la corrección del esquema primitivo.

El tan citado consejo de Cézanne a Bernard, de que mirara la naturaleza en términos de formas simples con propiedades conocidas, o sea en términos de cilindros, conos y esferas, apunta exactamente al mismo tipo de reclasificación. Por descontado, no tiene nada que ver con el cubismo, sino más bien con el tipo de enseñanza artística que era corriente en las academias francesas cuando Cézanne era joven, y que él quería a su vez transmitir a su joven admirador.

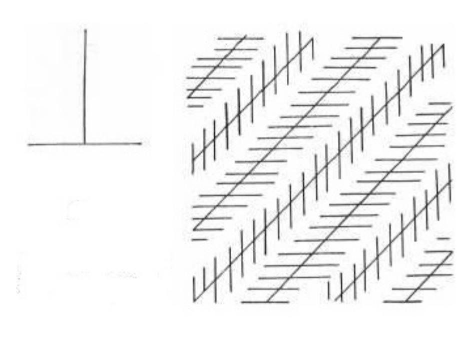
La enseñanza artística, pues, como la de la mayoría de los manuales de pintura, todavía se basa en lo que podríamos llamar una «versión de sentido común» de la filosofía occidental tradicional. El mundo se compone de sustancias doradas de cualidades sensorias de variable permanencia. Las hojas de haya «son» pequeñas, romboidales y de un verde vivo, y los montes lejanos «parecen» azules. La tarea del artista es simplemente la de analizar las apariencias reduciéndolas a tales cualidades, y ajustarlas a las posibilidades de su medio.

No hay diferencia esencial, según esa concepción, entre el artista que pinta un paisaje y el que copia un cuadro. Ambos se orientan a una confrontación punto por punto, como el mosaísta que trabaja según un cartón y que escoge, una tras otra, la piedra que se acerca en lo posible al matiz de su prototipo, disponiéndolas según los esquemas que tiene ante los ojos.

VIII

Ahora bien, el facsímil, como la fotografía, ha servido a los teorizadores de la estética sobre todo como un contrario, para destacar el elemento creador necesario en el arte. Podemos admitir que la creación de duplicados indiscernibles interesa más a los falsificadores de billetes de banco que a los artistas, pero hemos reconocido, espero, que psicológicamente la obtención de cualquier parecido está muy lejos de ser un logro trivial. En un capítulo anterior hemos discutido el enfoque del copista por el método de esquema y corrección, su selección de un vocabulario que subsiguientemente es ajustado para que corresponda al prototipo. Ahora podemos preguntarnos por qué pueden hacer falta tales esquemas, si todo lo que el artista tiene que hacer es concordar con lo que ve, zona a zona. La respuesta es, creo, que las dificultades inherentes a ese enfoque mosaístico son mucho mayores que meramente la de olvidar nuestro conocimiento de los significados. Incluso formas y esquemas puros tienden a transformarse ante nuestros propios ojos. Casi parece como si el ojo conociera sentidos de los que la mente no sabe nada. La yuxtaposición de formas y colores nos hace caer en las más inesperadas trampas, las trampas conocidas por «ilusiones ópticas».

Líneas paralelas, cruzadas por rayados distintos, parecen divergentes; una línea vertical parece más larga que la misma línea inclinada (ilustración 245). Tales ilusiones, que llenan los libros de psicología, se consideraban antes como meras extravagancias, ligeras máculas de nuestro aparato perceptivo. Hoy se las mira con algo más de respeto. Hemos llegado a darnos cuenta de que no representan excepciones, sino la regla. «Hablando estrictamente», es-



245

cribe el profesor Edwin Boring, «el concepto de ilusión no cabe en psicología, porque ninguna experiencia copia efectivamente la realidad». Los que quieren producir tales copias, por consiguiente, no pueden basarse sólo en su experiencia visual.

El ejemplo más notable de esa fuente de dificultad es el llamado «efecto de expansión» (ilustración de color VI). Se usan sólo dos colores, uno matizado de rojo y el otro de azul. Si parecen diferentes al combinarse con distintos esquemas de blanco y negro, se debe a su influencia mutua, fenómeno que nadie pretende haber comprendido completamente: es obvio que no vemos el fondo aislado; vemos el esquema total como una unidad, y atribuimos a sus elementos el efecto total de claridad u oscuridad. El único modo de convencernos de que sólo la proximidad del blanco de la impresión de un fondo más claro, mientras que la del negro arroja una sombra, es seguir con la mirada las rayas coloreadas que pasan de las partes oscuras a las claras. No hay interrupción.



VI.

Este ejemplo me parece particularmente instructivo, porque a la vez muestra el poder del aislamiento y la comparación artificiales, y sus límites. Mediante tal yuxtaposición podemos clasificar racionalmente el color como una determinada cualidad de rojo. Pero ni siquiera esa clasificación correcta nos convencerá de que son iguales las cualidades sensoriales de las dos áreas. Y la verdad es que no lo son. Realmente vemos un rojo oscuro acá, un rojo claro allí. Si tales zonas se presentaran en un motivo que tuviéramos que pintar, lo único que podríamos hacer es escoger

un rojo claro para la zona clara, y luego irlo apagando una vez descubierto el efecto del color superpuesto. En decir, que sólo podríamos encontrarlo mediante ensayos repetidos y guiados por una larga experiencia de los secretos de la pintura.

Nadie sabía eso mejor que Ruskin, el propagador de la teoría del ojo inocente. Lo cierto es que otro párrafo del manualito de Ruskin ofrece el análisis más claro que conozco de lo que entraña el arte del pintor:

«Mientras que la forma es absoluta, de modo que en cuanto dibujamos una línea podemos decir si es correcta o está equivocada, el color es enteramente *relativo*. Cada toque de nuestra obra queda alterado por un solo toque que ponemos en otro lugar; de modo que lo que era cálido hace un minuto, se enfría en cuanto ponemos un color más cálido en otro lugar, y lo que armonizaba cuando lo dejamos, se vuelve discordante en cuanto ponemos al lado otros colores; o sea que hay que poner cada toque mirando, no a su efecto del momento, sino a su efecto en el futuro, considerando el resultado que sobre aquel toque producirá todo lo que queda por hacer ulteriormente. Siendo ésa la verdad, es fácil comprender que sólo la vocación de una vida entera, y además un gran genio, puede formar un colorista».

Al hacer hincapié en esa necesidad de que el imitador de la naturaleza tenga siempre presente a la vez el efecto recíproco de todos los elementos, Ruskin, sin darse cuenta, rectificaba su teoría de la visión infantil. Ese acto mental, en efecto, presupone el conocimiento del modo como los colores se afectan recíprocamente. En puridad, requiere que el artista esté dispuesto a usar un pigmento que, aislado, no se parece todavía a la zona que quiere copiar, para que al fin se parezca a ella.

Opino que tal capacidad no sólo es independiente del ojo, o de la imagen en la retina, sino que se relaciona muy poco con la memoria visual. Se nos dice que ciertos tipos psicológicos son

capaces de retener una impresión visual por un tiempo considerable, cuando se ha desvanecido de sus ojos. Guardan en la mente algo así como una fotografía en colores, incluso a ojos cerrados. Evidentemente, tal facultad puede ser útil para el pintor que desea recordar una escena, y que puede dedicar más tiempo a pintar que a mirar. Pero la importancia que algunos han querido atribuir a esa llamada «facultad eidética» en relación al arte, me parece tan infundada como la noción del ojo inocente. Hemos visto, en efecto, que incluso la humilde tarea de producir un facsímil de la naturaleza presenta dificultades de un orden muy superior a las de recordar. Poca diferencia puede representar el que el artista tenga su prototipo ante él o «en la memoria». La capacidad de no perder de vista una imagen, que tan admirablemente describe Ruskin, no es la capacidad eidética: es esa facultad de tener mentalmente presentes un gran número de relaciones, que caracteriza toda realización mental, ya sea la del jugador de ajedrez, la del compositor, o la del gran artista

Ni siquiera necesitamos remontarnos a tales alturas para obtener un atisbo de los problemas psicológicos. Toda mujer sabe que el predecir los efectos recíprocos de formas y colores sin ensayar es tan imposible como el predecir el efecto exacto de los ingredientes de un plato sin probar. Se trata en ambos casos de impresiones globales, resultantes de la interacción de in numerables estímulos. Por tanto, ni siquiera la mujer más atenta a su vestir afirmará que sabe cómo le va a sentar un sombrero antes de mirárselo en el espejo, porque cualquier línea o tono puede cambiar del modo más inesperado la *Gestalt* de su fisonomía.

Es cierto que en tal acto de elección la dama elegante no aspira a modelar su imagen según ningún prototipo, salvo tal vez los ideales de la moda creados para un fin de imitación y emulación. Pero todo elaborador de facsímiles tiene mucho que decir sobre el inesperado comportamiento de sus elementos, al colocarlos en yuxtaposición. Lo cierto es que resulta que sólo podemos hablar

de un auténtico facsímil cuando la copia tiene el mismo tamaño del original. Porque el tamaño afecta al tono, como saben también todas las mujeres, acostumbradas a prever un margen de cambio cuando eligen de un muestrario de retales. Ya que un mismo color parecerá diferente al cambiar el tamaño de la zona que cubre, un facsímil a escala reducida parecerá falso si todos los colores son idénticos a los del original. Es lícito dudar de que tal desventaja pueda ser nunca superada por los técnicos de la reproducción de pinturas en color para libros. Lo máximo que puede hacer el técnico es tantear, a fuerza de ensayos, hasta encontrar ciertas relaciones que a él le parecen equivalentes a las del original. Para ese delicado ajuste no dispone de criterios o medidas científicas a que acudir.

Se da un tipo de ilustración científica en la que ese efecto de la escala en la impresión viene reconocida oficialmente, por así decir. Los geógrafos que dibujan secciones de cadenas montañosas exagerarán la relación de altura a anchura, según una proporción fija. Han descubierto que una representación verídica de la relación vertical parece falsa. Nuestra mente se niega a aceptar el hecho de que los casi nueve mil metros a que el monte Everest se eleva sobre el nivel del mar no es más que la distancia horizontal que un coche recorre en pocos minutos.

IX

ÉSA ES UNA de las razones por las que la comparación entre *La montaña Santa Victoria* de Cézanne y las fotografías del monte (ilustraciones 35 y 36) puede desorientar si la hacemos con fines de análisis estético. Es trivial, por ejemplo, el hecho de que Cézanne exagerara lo abrupto de la silueta. La cuestión de si, en este aspecto, la fotografía «se parece más o menos a la montaña, debería reformularse con mucho cuidado para que tuviera sentido. Ciertas fotografías, como ciertos cuadros, resultan convincentes; otras no. La escala, la proximidad de la montaña al borde de la fotografía, incluso el montaje o el enmarcado, pueden in-

fluir del modo más inesperado sobre la impresión general. Lo mismo sirve para los panoramas topográficos, pero tales cuestiones quedan todavía muy lejos de los problemas con que lucha un artista de la estatura de Cézanne.

Tales problemas pasaron a ocupar el centro de interés cuando la total fidelidad a la experiencia visual se convirtió en un imperativo tanto moral como estético. Para los impresionistas, las contradicciones de aquel requerimiento quedaban todavía escondidas bajo la niebla coloreada de sus centelleantes cuadros. Pero la sinceridad sin componendas de Cézanne, y su interés por la claridad y la estructura, pusieron de manifiesto que si somos realmente fieles a nuestra visión en todos los detalles, el cálculo de la ecuación dará un resultado falso: al final, los elementos no se fundirán en un todo convincente. El descubrimiento significó el fin de la teoría mosaística de la representación. Había que tantear en busca de nuevos principios de organización. Pero era Cézanne quien sabía, si alguien lo sabía, que no podemos planear aquellas organizaciones, porque no podemos predecir el efecto recíproco de todos los elementos de un cuadro. Paradójicamente, las angustias y triunfos de su combate se nos han hecho difíciles de percibir precisamente por el placer que nos proporcionan incluso sus fracasos; pero no cabe duda de que muchos de los cuadros que dejó inacabados eran para él experimentos fracasados, obras de ensayo que le obligaron a volver atrás y a reemprender la marcha por el camino que le llevaría a «rehacer a Poussin del natural», explorando métodos alternativos para sugerir un mundo sólido organizado.

Los cubistas tomaron el camino opuesto. Apartaron de un puntapié toda la tradición de visión fiel, e intentaron partir de nuevo del «objeto real», que aplastaron contra el plano del cuadro. La resultante confusión de imágenes yuxtapuestas puede divertirnos como un comentario sobre las no resueltas complicaciones de la visión, sin aceptar la pretensión de que representan

la realidad más realmente que un cuadro basado en la geometría proyectiva.

Antes hemos visto que la ciencia es siempre un arma de dos filos a la hora de defender o atacar cualquier procedimiento artístico. Puede ahondar hasta cierto punto en los misterios de la visión, pero no puede decirle al artista qué conclusiones cabe sacar de sus hallazgos. Y así, el hecho observable de que el mirar a los elementos situados en nuestro campo de visión producirá una pintura no creadora de ilusión visual, puede aducirse para demostrar que los métodos tradicionales son equivocados o, inversamente, que son indispensables.

No tenemos ningún derecho a asumir que los defensores de la tradición académica ignoraban este dilema. Queda formulado muy explícitamente en esa declaración de principios de la teoría académica, la *Idée de la perfection de la peinture* de Roland Fréart de Chambray, uno de los clientes de Poussin, publicada en Le Mans en 1662:

«Siempre que el pintor pretende que imita las cosas según las ve, es seguro que las ve mal. Las representará de acuerdo con su imaginación defectuosa, y producirá un mal cuadro. Antes de tomar el lápiz o el pincel, debe ajustar el ojo a la razón obedeciendo a los principios del arte, que enseñan a no mirar las cosas únicamente según son en sí mismas, sino también según deben representarse. Porque muchas veces sería un grave error el pintar exactamente tal como el ojo las ve, por mucho que esto pueda parecer una paradoja».

Es esta paradoja, me parece, la que explica el hecho de que el arte ilusionista surgió de una larga tradición, y que se hundió en cuanto aquella tradición fue discutida por los que confiaban en el ojo inocente.

En capítulos anteriores hemos comentado algunos de los hechos históricos que apoyan esta afirmación. Todas las representa-

ciones se basan en esquemas que el artista aprende a usar. Pero ahora podemos ver más claramente por qué depende tanto de la tradición. La exhortación a «copiar las apariencias» carece realmente de sentido a menos que al artista empiece por dársele algo que pueda transformar en otra cosa. Sin hacer no puede haber comparar. Sin algún ejemplo de relaciones y de la manera como los elementos visuales se interaccionan, el artista no podría nunca echar a andar por el difícil camino de ajustar la «mancha» de «amarillo sulfúreo» hasta que no sólo pudiera ser entendido como prímulas (para quedarnos con el ejemplo de Ruskin), sino que pudiera también sugerir, en la adecuada yuxtaposición con el verde, un prado soleado. Lo cierto es que la operación del ojo inocente, lo que los psicólogos modernos llaman la «concentración del estímulo», resultó ser no sólo psicológicamente difícil sino lógicamente imposible. El estímulo, según sabemos, posee una infinita ambigüedad, y la ambigüedad en cuanto tal, volviendo al estribillo del presente libro, es imposible de ver: sólo puede inferirse ensayando diferentes lecturas que encajen con la misma configuración. Y en verdad, creo que el talento del artista es de este orden. Es el hombre que ha aprendido a mirar críticamente, a ahondar en sus percepciones mediante el ensayo de interpretaciones alternativas, tanto en broma como en serio. Mucho antes de que la pintura descubriera los procedimientos de la ilusión, el hombre tenía conciencia de las ambigüedades en el campo visual, y sabía describirlas mediante el lenguaje. El símil, la metáfora, material de la poesía no menos que del mito, atestiguan las capacidades de la mente creadora para formar y disolver nuevas clasificaciones. El hombre no práctico, el soñador cuya reacción puede ser menos rígida y menos segura que la de su más eficaz vecino, fue quien nos enseñó las posibilidades de ver una roca como un toro, y tal vez un toro como una roca. Un artista de nuestros días, Georges Braque, ha hablado recientemente de la excitación y el pasmo con que descubrió la fluidez de nuestras

categorías, la facilidad con que una lima puede transformarse en un calzador, un balde en un brasero. Hemos visto que esa facultad de descubrir y hacer está en la base de los descubrimientos del niño, no menos que de los del artista. El descubrir, en verdad, precede incluso al hacer, pero el hacer cosas y el intentar hacerlas parecidas a otras es el único modo como el hombre puede ampliar su conciencia del mundo visible. Konrad Fiedler destacó constantemente este aspecto de la creatividad humana, pero incluso él, tal vez, no apreció lo bastante la dificultad de extender nuestro conocimiento, el logro en el «descubrimiento de las apariencias» que es realmente el descubrimiento de las ambigüedades de la visión.

X

En tales hechos debemos buscar la razón última por la que el arte representativo posee una historia, y una tan larga y compleja historia. Leer el cuadro del artista es movilizar nuestros recuerdos y experiencias del mundo visible, y poner a prueba su imagen mediante intentos de proyecciones. Para leer el mundo visible como arte, tenemos que hacer lo contrario. Tenemos que movilizar nuestros recuerdos y experiencias de pinturas que hemos visto, y poner a prueba también el motivo intentando proyectarlo en una vista enmarcada.

Winston Churchill recurría a la psicología para explicar el papel que la memoria desempeña en la pintura, o lo que él llama el «servicio postal» que traduce el mensaje de luz al código de pigmento. La conclusión que me parece inevadible es que la memoria que realiza este milagro es en gran parte el recuerdo de cuadros vistos. Hemos llegado al paradójico resultado de que sólo una pintura pintada puede explicar una pintura vista en la naturaleza. Pero hemos encontrado buena cantidad de argumentos para apoyar la paradoja. En cierto modo, toda la argumentación de este libro se orientaba ante todo a explicar esos fenómenos y a llegar a esa conclusión. Y sin embargo, tomada literalmente nos

llevaría también a un callejón sin salida. Si sólo los experimentados en leer cuadros en términos de naturaleza pudieran dar la vuelta y ver la naturaleza en términos de cuadros, el proceso no habría empezado nunca, y no se habría pintado el primer cuadro. Pero, al fin y al cabo, hemos visto que el primer cuadro no pretendía dar un parecido. Pocas son incluso las civilizaciones que han dado el paso desde el hacer al comparar, y sólo allí donde la imagen se ha desarrollado hasta un alto grado de articulación se pone en marcha ese sistemático proceso de comparación que termina en el arte ilusionista. Incluso entonces, sin embargo, la imitación de la naturaleza sigue siendo selectiva. No todo motivo invita al artista. Incluso después de desarrollado el arte ilusionista, el vocabulario de la representación muestra una tenacidad, una resistencia al cambio, como si sólo un cuadro visto pudiera motivar un cuadro pintado. La estabilidad de los estilos artísticos es tan evidente que requiere una hipótesis de refuerzo interno, como la apuntada.

En el campo de la pintura de paisaje, donde la visión cuenta más que el cálculo, se descubrieron y discutieron por vez primera esos hechos psicológicos. Once años después de que Fréart de Chambray explicara a sus amigos poussinistas la «paradoja» de que el artista no debe confiar nunca en su visión, el jefe del partido *rubéniste* en ciernes, Roger de Piles, apuntó a la otra cara del pleito en su *Dialogue sur le coloris* (1673). Los malos hábitos de los pintores, dice, «afectan incluso a sus órganos, de modo que sus ojos ven los objetos de la naturaleza coloreados según están acostumbrados a pintarlos». Hemos visto el efecto de esa inducción, tanto en la «patología» de la representación topográfica como en su transformación en arte. Porque siempre hay que recordar la columna del «haber»: la naturaleza nunca habría podido hacerse «pintoresca» para nosotros, a menos que nosotros adquiriéramos también el hábito de verla en términos pictóricos. Richard Payne Knight, un lúcido aficionado al arte que vivió en el siglo XVI-

II, sabía muy bien que la busca de bellezas pintorescas, que llevaba a poetas y pintores a la región de Los Lagos, era una búsqueda de motivos que recordaran cuadros, preferiblemente los de Claude y Poussin.



246. Constable, *Apunte de Borrowdale*, 1806; acuarela.

Ya estamos de regreso, una vez más, al logro de Constable, el carácter exacto de esos descubrimientos visuales que Roger Fry caracterizó como un «avance hacia las apariencias». No cabe duda de que el propio Constable veía su obra según esa perspectiva. Se rebelaba contra un público que «miraba a los cuadros como patrones según los cuales hay que juzgar a la naturaleza, y no inversamente». Pero la violencia misma de su reacción sería incomprensible, de no existir aquella inevitable atracción que el recuerdo de cuadros ejercía también sobre su sensible espíritu. El Victoria and Albert Museum posee un hermoso estudio de Constable de Borrowdale, en la región de los Lagos, hecho cuando tenía veintidós años (ilustración 246). En el reverso, escribió la siguiente nota para reforzar el recuerdo: «Día hermoso, con viento, tonalidad muy delicada, como lo más tierno de Gas-

pard Poussin y de George Beaumont, en conjunto de tonos más hondos que este dibujo».

Podemos observar cómo una comparación surge inmediatamente en la mente del artista frente a su motivo. Piensa en Gaspard Poussin, cuyas grandiosas escenas de montaña enseñaron al siglo XVIII a ver la región de Los Lagos como prototipo de la pintoresco. George Beaumont recordamos que es el representante de la tradición académica que aparece en la anécdota sobre el violín pardo.



247. Constable, *Motivo en Wivenhoe Park*, 1817, lápiz.

Pero incluso cuando renuncia a lo pintoresco, Constable sigue pensando en términos de pintura. Sobre su Suffolk natal, escribe: «Es un paisaje de lo más encantador para cualquier pintor. Me figuro que veo a Gainsborough en cada seto y en cada árbol hueco». Y en verdad, no es difícil ver que de Gainsborough procede el vocabulario que Constable usa para retratar aquellos paisajes de la Anglia oriental. Hemos examinado uno de los esbozos preliminares (ilustración 189) para el cuadro de Wivenhoe Park. En un dibujo posterior (ilustración 247), encontramos a Constable buscando un motivo pintoresco pintable en la finca de su

cliente. ¿Qué escogió? Un grupo como los que muchas veces tuvo que ver en las composiciones idílicas de Gainsborough: por ejemplo, *El abrevadero* (ilustración 248), con su pastoril arboleda. Constable miraba desde el punto de vista de Gainsborough.



248. Gainsborough, *El abrevadero*, 1777.



249. Gainsborough, *Dibujo basado en Ruisdael*, h. 1748.

Pero si esto es verdad, ¿no nos vemos remitidos a lo que los filósofos llaman una regresión infinita, a la explicación de una cosa sobre la base de una cosa anterior que a su vez requiere el mismo tipo de explicación? Si Constable veía el paisaje inglés como lo veía Gainsborough, ¿qué vamos a decir del propio Gainsborough? Podemos contestar a esa pregunta. Gainsborough veía el decorado de las llanuras de la Anglia oriental basándose en las pinturas holandesas que estudiaba y copiaba asiduamente. Poseemos su dibujo (ilustración 249) basado en Ruisdael (ilustración 250), y sabemos que ese vocabulario es el que aplicaba a representar sus propias e idílicas escenas de bosques (ilustración 251). ¿Y de dónde sacaron los holandeses su vocabulario? La respuesta a este tipo de preguntas es precisamente lo que se conoce por «historia del arte». Todo cuadro, como decía Wölfflin, debe más a otros cuadros que a la observación directa.



250. Ruisdael, *El bosque*, h. 1660.



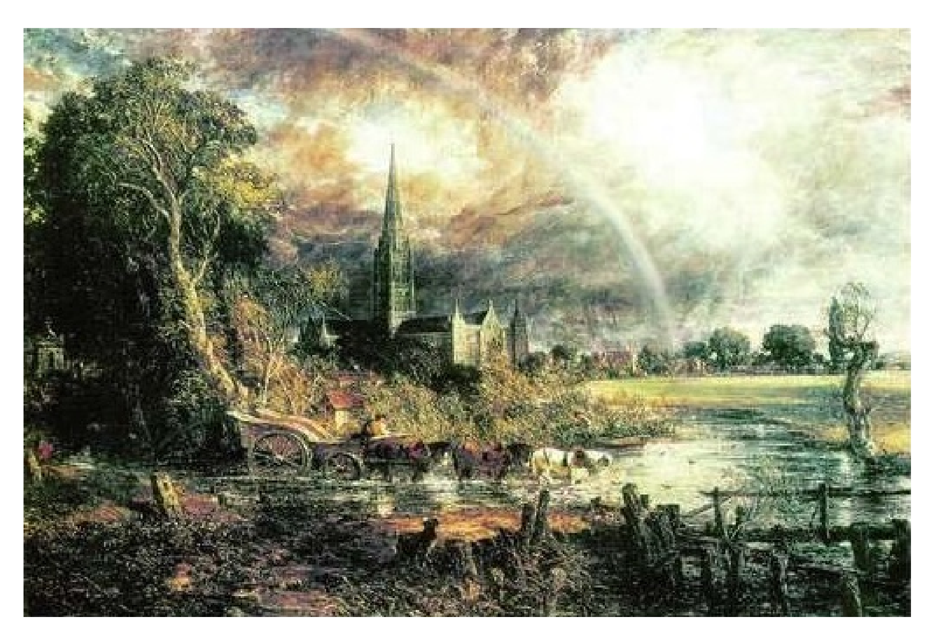
251. Gainsborough, *El bosque de Cornard*, 1748.

A Constable nunca le pasó por la mente el dudar de que un artista puede aprender de la tradición el modo cómo expresar la naturaleza. Cuando Ruskin repitió la leyenda de que Constable se resistía a aprender de otros, Leslie recordó a los lectores de su *Handbook for Young Painters* que «las primeras tentativas artísticas que conocemos de Constable fueron copias a pluma de grabados basados en los cartones de Rafael; luego vinieron copias de los aguafuertes de Ruisdael; y, más adelante… ejecutó copias cuidadosas de Wilson, de Ruisdael, Rubens, Teniers y Claude… Además, tenía las paredes cubiertas de cuadros, dibujos y grabados de grandes paisajes y de otros pintores… Le hemos visto copiar el manual de dibujo de Alexander Cozens, e incluso hacia el fin de su vida escribía al padre de un joven amigo pintor muerto recientemente: «Si pudiera prestarme usted dos o tres de los estudios del pobre John, de los olmos en el prado. Cuidaré muy bien de ellos. Yo estoy ahora haciendo algo de olmos». Hacia la mis-

ma época, le encontramos escribiendo de la colección de Ham House: «Hay allí un Cuyp verdaderamente sublime (ilustración 252), quieto y tranquilo, se ve la ciudad de Dort con sus torres y molinos a la luz insidiosa de un falso sol acuoso, mientras que un horrible desgarrón en el cielo asusta casi, y el rayo baja a la tierra, encima de unas pobres cabañas, con un relumbre tan parecido a la naturaleza que me gustaría haberlo visto antes de desprenderme de mi "Salisbury"», (ilustración 253).



252. Cuyrp, *Dordrecht bajo una tormenta*, h. 1650.



253. Constable, *La catedral de Salisbury vista desde la pradera*, 1831.

Constable estaba convencido de que Cuyp había hecho un descubrimiento válido. Examinó la versión del rayo dada por Cuyp y la encontró fiel a la naturaleza. No era una transcripción, claro (¿quién podría transcribir un relámpago, y para colmo en pintura al óleo?), pero era una configuración que, en el contexto, se transformaba en criptograma válido para aquel impintable brillo. Sobre aquel punto, pues, no había necesidad de experimentar más.

Creo, en efecto, que ahora podemos encontrarnos algo mejor preparados para apreciar la descripción que da Constable de la pintura de paisaje, como una serie de experimentos en lo que él llama «filosofía natural», o sea en ciencia. Pensaba, y acertadamente, que sólo la experimentación puede mostrar al artista el modo de salir de la prisión del estilo y acercarse a una verdad mayor. El ensayar efectos nunca vistos antes en pintura es la única manera de que el artista aprenda sobre la naturaleza. El hacer sigue precediendo al comparar.

XI

La revisión que propugno en la historia de los descubrimientos visuales puede realmente equipararse con la revisión que se ha exigido de la historia de la ciencia. Ahí, también, el siglo xix creía en un registro pasivo, en la observación sin prejuicios de hechos sin interpretar. El término técnico para tal perspectiva es la fe en la inducción, la creencia de que la paciente compilación de ejemplo tras ejemplo acabará organizándose en una imagen correcta de la naturaleza, a condición de que ninguna observación quede coloreada por un sesgo subjetivo. Según tal concepción, lo más nefasto para el científico es una noción preconcebida, una hipótesis o una previsión que puede adulterar sus resultados. La ciencia es un registro de los hechos, y todo conocimiento es de fiar tan sólo en la medida en que proviene directamente de los datos sensoriales.

El ideal inductivista de la pura observación ha resultado un espejismo, no menos en ciencia que en arte. La propia idea de que debería ser posible observar sin previsiones, de que podemos transformar nuestra mente en una inocente hoja en blanco donde la naturaleza consignará sus secretos, ha sido objeto de enérgicas críticas. Toda observación, según ha destacado Karl Popper, es resultado de una pregunta que planteamos a la naturaleza, y toda pregunta presupone una hipótesis preliminar. Buscamos algo porque nuestra hipótesis nos hace esperar ciertos resultados. Vamos a ver si se producen. Si no, tenemos que revisar la hipótesis y contrastarla de nuevo frente a la observación, tan rigurosamente como podamos, cosa que obtenemos buscando el modo de desacreditar la hipótesis. Y la hipótesis que sobrevive a ese proceso de tamización es la que nos sentimos con derecho a adoptar, *pro tempore*.

Tal descripción del modo como opera la ciencia es eminentemente aplicable a la historia de los descubrimientos visuales en el arte. Es, de hecho, el proceso ilustrado por nuestra fórmula del esquema y la corrección. Tenemos que disponer de un punto de

partida, un criterio de comparación, para iniciar aquel proceso de hacer y comparar y rehacer que finalmente queda encarnado en la imagen acabada. El artista no puede partir de la nada, pero puede criticar a sus predecesores.

Existe un interesante opúsculo de un pintor menor llamado Henry Richter, publicado en 1817 (el año en que Constable expuso *Wivenhoe Park*), que ilustra muy bien el espíritu de investigación creadora que animaba a los artistas jóvenes del siglo XIX. Se titula *Daylight: a Recent Discovery in the Art of Painting*. Es un divertido diálogo, en que el pintor desafía a los maestros holandeses del seiscientos, o más bien a sus espíritus congregados en una exposición, con la pregunta: «¿Acaso no había cielos claros en vuestros días, y no brillaba entonces, como ahora, la vasta luz azul de la atmósfera…? Yo encuentro que es esto lo que produce el principal esplendor del sol, al contrastar las luces doradas con las azules…».

Como Constable, Richter examinó la fórmula tradicional recibida de la ciencia pictórica, y encontraba que al contrastar los cuadros pintados de aquel modo no se parecían a escenas pintadas a pleno sol. Y propugnaba por consiguiente la adición de más azul en contraste con el amarillo, para alcanzar la equivalencia con la luz solar que hasta entonces había escapado al arte.

La crítica de Richter era acertada, pero no parece que él alcanzara una solución satisfactoria. Tal vez no era lo bastante inventivo para someter su hipótesis a la prueba de un cuadro logrado, o tal vez le faltaba energía para probar una y otra vez, y así se esfumó en el olvido como un tímido ilustrador victoriano, en tanto que Constable seguía experimentando hasta encontrar aquellas armonías más claras y frías, que realmente llevaron a la pintura más cerca del *plein air*.

Pero el testimonio de la historia sugiere que todos esos descubrimientos involucran la comparación sistemática de logros pa-

sados con motivos presentes, o, en otras palabras, la proyección provisional de obras de arte sobre la naturaleza: experimentos hasta ver en que medida la naturaleza puede ser vista en aquellos términos. Uno de los más influyentes profesores de arte en la Francia del XIX, Lecoq de Boisbaudran, reformador ardiente y defensor del adiestramiento de la memoria, nos proporciona otro ejemplo de esa interacción, insatisfecho con las rutinas admitidas en la clase del natural, y deseoso de guiar al estudiante hacia «el inmenso campo, casi inexplorado, de la acción viviente, de los efectos mudables y fugaces», obtuvo permiso para hacer que unos modelos posaran al aire libre y se movieran en libertad, como Rodin iba a hacer más tarde: «Una vez, nuestra admiración alcanzó la cumbre del entusiasmo. Uno de nuestros modelos, hombre de estatura espléndida, con una gran barba suelta, yacía en reposo al borde de un estanque, cerca de un matorral de juncos, en actitud a la vez natural y hermosa. La ilusión era completa: la mitología hecha verdad vivía ante nuestros ojos, porque allí, frente a nosotros, teníamos un antiguo dios fluvial, gobernando con quieta dignidad el curso de sus aguas…».

Una gran ocasión, podemos inferir, para poner a prueba la tradición y mejorarla. Ejemplos como éstos explican el carácter gradual de los cambios artísticos, ya que las variaciones sólo pueden controlarse y situarse frente a un conjunto de invariantes.



254. Manet, *Almuerzo en la hierba*, 1863.



255. Marcantonio Raimondi, *El juicio de Paris*, h. 1515; grabado.

¿Acaso el experimento de Lecoq de Boisbaudran no evoca la obra revolucionaria de un innovador de mucho mayor talla, el *Almuerzo en la hierba* de Manet (ilustración 254)? Es bien conocido que aquella audaz hazaña del naturalismo se basaba, no en un incidente en los alrededores de París, como creía el escandalizado público, sino en un grabado procedente del círculo de Rafael

(ilustración 255), elogiado nada menos que por Fréart de Chambray como una obra maestra de composición. Mirado desde nuestro punto de vista, el préstamo pierde mucho de su carácter intrigante. El explorador sistemático es quien menos puede permitirse confiar en acciones aleatorias. No puede ir borroneando con colores para ver lo que ocurre, porque incluso si le gustara el efecto no podría nunca repetirlo. La imagen naturalista, según hemos visto, es una configuración, de muy prieta textura, de relaciones que no pueden variarse más allá de ciertos límites sin hacerse ininteligibles tanto para el artista como para el público. Lo hecho por Manet al modificar un esquema de composición de Rafael muestra que sabía la valía del dicho: «Una cosa cada vez». El lenguaje crece al introducirle nuevas palabras, pero un lenguaje hecho enteramente de nuevas palabras y nueva sintaxis no sería discernible del balbuceo.

Estas consideraciones tienen que aumentar sin duda nuestro respeto por el logro del innovador con éxito. Se requiere más que un abandono de la tradición, más que un «ojo inocente». El propio arte se convierte en el instrumento con el que el innovador pone a prueba la realidad. El innovador no puede simplemente reducir a añicos la disposición mental que le lleva a ver el motivo en función de pinturas conocidas: tiene que ensayar activamente aquella interpretación, pero ensayarla críticamente, variándola en tal o cual punto para comprobar si no sería posible obtener un mejor ajuste. Tiene que distanciarse de la tela y volverse su propio crítico despiadado, sin tolerancia para los efectos fáciles y los atajos metódicos. Y posiblemente su recompensa será que el público encuentre su equivalente difícil de leer y difícil de aceptar, porque todavía no se ha adiestrado a interpretar aquellas nuevas combinaciones bajo el prisma del mundo visible.



256. Pisarro, *Bulevar de los Italianos, mañana soleada*, 1897.

No es de extrañar el que los más audaces entre aquellos experimentos engendraran la noción de que la visión del artista es enteramente subjetiva. Con el impresionismo, la concepción popular del pintor pasó a ser la de un hombre que pinta árboles azules y prados rojos y que contesta a toda crítica con un orgulloso «Yo lo veo así». Esto puede ser parte de los hechos, pero no creo que sea todo. Es posible exagerar también esa afirmación de subjetividad. Se da algo que merece llamarse un auténtico descubrimiento visual, y es posible ponerlo a prueba, a pesar de que nunca sabremos lo que el artista vio en cierto momento. Cualquiera que fuera la resistencia inicial ante los cuadros impresionistas, una vez desvanecido el sobresalto del primer momento, la gente aprendieron a leerlos. Y habiendo aprendido aquel lenguaje, salieron a campos y bosques, o se asomaron por las ventanas a los bulevares de París (ilustración 256), y descubrieron embelesados

que después de todo era en efecto posible ver el mundo en términos de aquellas brillantes manchas y pinceladas. La transposición funcionaba. Los impresionistas les habían enseñado, no, ciertamente, a ver a la naturaleza con un ojo inocente, sino a explorar una inesperada alternativa, que resultó que encajaba con ciertas experiencias mejor que las pinturas anteriores. Los artistas convencieron tan enteramente a los aficionados, que se popularizó la broma de que «la naturaleza imita al arte». Como dijo Oscar Wilde, no había niebla en Londres antes de que Whistler la pintara (ilustración 257).



257. Whistler, *Muelle de Chelsea; gris y plata*, h. 1875.

XII

Quienes han experimentado el placer de tales descubrimientos visuales han expresado generalmente su gratitud diciendo que el arte es lo único que les ha enseñado a *ver*. Ya en la antigüedad clásica, Cicerón se maravillaba de las muchas cosas que ven en sombras y luces los pintores, y que los mortales ordinarios no vemos. Sin duda esto es verdad, pero no es toda la ver-

dad. El ver es ya en sí mismo un proceso de interacción y de integración tan complejo y milagroso que ni siquiera el arte podría enseñárnoslo. La idea vulgar, según la cual miramos al mundo con pereza y fijándonos sólo en lo requerido por nuestras necesidades prácticas, mientras que el artista se desprende de su velo de hábitos, está lejos de rendir justicia a las maravillas de la visión cotidiana. Creo que en este punto André Malraux se aproximó mucho más a la verdad cuando recalcó que toda visión es una actividad con un propósito, y que el propósito del pintor es pintar. Al ponerse pues a buscar posibles alternativas, el pintor no ve necesariamente más que el lego. En cierto sentido ve incluso menos (como demuestra cuando entrecierra los ojos). Y sin embargo enriquece nuestra experiencia, porque nos ofrece dentro de su medio una equivalencia que puede también «funcionar» para nosotros. El lego que mira los cuadros y, tras un intento sincero, dice: «Lo siento», pero yo no soy capaz de verlo así», no es el enemigo del artista, sino su colaborador en ese juego de equivalencias. Desde luego que en el arte se juegan otros juegos, pero no siempre es el lego el que se ha armado un lío mental acerca del juego que se está jugando en determinado momento.

Creo que es necesario hacer hincapié en esa colaboración y en el acto de aceptación, no porque tengamos que adorar el éxito y la popularidad del artista, sino porque no podemos hablar de experimentos sin disponer de algún criterio con que medir su logro y su fracaso.

La historia del naturalismo artístico, desde los griegos hasta los impresionistas, es la historia de un experimento logradísimo, el del descubrimiento real de las apariencias, según lo describió Roger Fry. El único interrogante que tenemos que poner en tal descripción afecta al término «descubrimiento». No se puede descubrir más que lo que siempre estuvo ahí. El término presupone la idea del ojo inocente, o sea la idea de que realmente «deberíamos» ver esas manchas coloreadas de que hablaba Berkeley,

y que una especie de pecado original nos ha llevado a transformar y corromper la belleza que nos fue otorgada para que la contempláramos.

Creo que semejante lectura del desarrollo de la humanidad se encuentra en contradicción progresiva con los hallazgos de la psicología. Recientemente, J. J. Gibson arguyó con elocuencia a favor de una opuesta lectura de los hechos. Sostiene que nacemos con la capacidad de interpretar las impresiones visuales en función de un mundo posible, o sea en términos de espacio y luz. Su labor, durante la guerra, sobre problemas como el de los procedimientos con que los pilotos estiman distancias y velocidades cuando aterrizan en un portaaviones, le dispuso a respetar mucho la eficacia de nuestro dispositivo visual. ¿Serían posibles tales logros, si realmente tuviéramos que adquirir la experiencia del espacio mediante una sucesión de experimentos? ¿Podría siquiera una ardilla saltar de rama en rama, si todo lo que «realmente» viera fueran unas franjas negras que «representaran» ramas?

Felizmente para nuestro propósito, no necesitamos esperar a una respuesta final a esa cuestión, que durante siglos ha dividido a los psicólogos en «nativistas» y «empiristas». Porque lo cierto es que, sea por predisposición o por aprendizaje temprano, estamos dotados de una milagrosa capacidad para interpretar los indicios que se arrojan sobre nosotros desde el mundo exterior, y para poner a prueba su coherencia en posibles configuraciones de espacio y luz.

No significa esto, según vimos, que tales interpretaciones sean siempre buenas o, usando el término técnico, «verídicas». Si lo fueran, no podrían ocurrir accidentes. Por el contrario, nuestra primera hipótesis es a menudo equivocada, y el error no se disipa si nos faltan indicios adecuados para eliminar las conjeturas falsas. Hemos visto que en la tarea de eliminación desempeñan un papel vital criterios tales como el del tacto y, sobre todo, del

movimiento. Aunque no puedan enseñarnos propiamente la habilidad para interpretar las impresiones visuales, nos enseñan a decidir entre interpretaciones alternativas y reacciones posibles.

XIII

PORQUE ESTE, en suma, parece ser el punto decisivo, del que el historiador debe adquirir conciencia: que todos los organismos en cierta medida, pero los seres humanos en una medida prodigiosa, están equipados para indagar y para aprender por el método de ensayo y error, mediante la transición de una hipótesis a otra, hasta encontrar una que es adecuada para la supervivencia.

Uno de los más brillantes ensayos de Bernard Berenson, en el que formula la teoría del «ver y conocer» que antes he intentado rectificar, se abre con una descripción del Palio de Siena, con la multitud de la plaza presentando, para el observador sensible, el aspecto de un prado de flores. Sólo su conocimiento, concluye Berenson, le hace ver personas y no flores. Yo diría más bien que sólo su conocimiento le permite decidir entre ambas interpretaciones, contrastándolas con la situación. Es cierto que para él se da siempre, en el trasfondo, aquella otra posibilidad: puede interpretar lo que ve como meras manchas de color. Pero no me parece que eso se deba a que tiene conciencia de sus sensaciones visuales, sino a que, una vez más, interpreta lo que ve en función de algo que probablemente conoce incluso mejor que las multitudes y las flores, a saber: como cuadros.

Fue una vez más J. J. Gibson quien extrajo la más radical conclusión de esa experiencia, aunque lo hizo sólo a modo de aparte en una discusión, cuando E. G. Boring puso en duda toda la distinción entre el mundo visual (el mundo de las cosas) y el campo visual (la experiencia de las manchas coloreadas), base del libro de Gibson. Este escribió:

«El campo visual, creo yo, es simplemente el modo pictórico de la percepción visual, y no depende en última instancia de condiciones de estímulo sino de condiciones de actitud. El campo visual es producto del hábito, crónico entre las personas civilizadas, de ver el mundo como una pintura… Lejos de ser la base, es una especie de *alternativa* a la percepción ordinaria».

Si este análisis resultara correcto, tendría grandes repercusiones para el estudioso del arte. Es, en realidad, uno de los puntos en los que el psicólogo podría provechosamente contrastar sus teorías con el material ofrecido por el historiador. Podría descubrir, me parece, que ese «hábito crónico entre las personas civilizadas» no es suficiente para que la mayoría de ellas adopten sin aprendizaje la actitud necesaria para pintar. Pero las dificultades mismas con que chocamos al querer presentar la alternativa a la percepción ordinaria confirman, creo, esa audaz inversión de la manera tradicional de formular los hechos.

El ver el mundo visible como un campo bidimensional es más difícil incluso que ver nuestra propia imagen en la superficie del espejo. Nuestra creencia de que alguna vez lograremos que el mundo se disuelva en una tal textura plana de colores reposa ya en una ilusión, tal vez relacionada con el mismo impulso de simplicidad que nos hace ver los indeterminados ciclos como la bóveda celeste. Es para el mundo tridimensional para el que tenemos ajustado el organismo, es en él donde aprende a contrastar sus anticipaciones contra el flujo de los estímulos recibidos, rechazando o confirmando las previsibles melodías de transformación que resultan del movimiento. Las relaciones en el plano, a las que el pintor impresionista ha aprendido a atender, no poseen importancia biológica. No se pueden estudiar más que en la muy artificial situación de la visión monocular estacionaria. Bajo tal constreñimiento, según recordamos de los trucos de Ames (ilustración 210), el esquema de estímulo en la retina tiene que permitir necesariamente un número infinito de interpretaciones,

ninguna de las cuales admite confirmación o refutación ulterior, excepto por consideraciones de verosimilitud. Ni la lógica ni la psicología, por consiguiente, nos permiten decir que determinada sección plana del cono visual representa lo que vemos de un modo más «real» que cualquier otra. Las secciones distantes y próximas, las oblicuas y las curvadas, tienen que ser equivalentes, y ninguna privilegiada. Sin embargo, según recordamos del último capítulo, la mente reaccionará ante el enigma produciendo una respuesta al azar, y disponiéndose a ponerla a prueba en función de mundos posibles coherentes. Esas respuestas son las que transformarán el ambiguo esquema de estímulo en algo situado «ahí fuera».

Lo que Constable veía «realmente» en Wivenhoe Park era desde luego una casa más allá de un lago. Lo que había aprendido a pintar era una superficie plana que admitía numerosas lecturas, la correcta inclusive. No es posible ver la ambigüedad, y por eso tenemos razón al desdeñar las innumerables interpretaciones fantasmagóricas que también tienen que esconderse tras la serena superficie del cuadro. Cuando recorremos los pigmentos planos en busca de respuestas sobre el motivo que se encuentra «ahí fuera», en efecto, la lectura coherente nos viene sugerida y la ilusión predomina. Y conste que no es porque el mundo se parezca realmente a una pintura plana, sino porque algunas pinturas planas realmente se parecen al mundo.

Por su misma función e intención, el arte naturalista se veía forzado a buscar alternativas que pudieran desarrollarse con los medios de la pintura. Uno a uno, eliminó los recuerdos y los presagios de movimiento, y extrajo esos indicios que se combinan para formar una convincente apariencia del mundo visible. Mucho antes de que nadie pensara siquiera en psicología experimental, el artista había inventado aquel experimento de reducción, descubriendo que los elementos de la experiencia visual podían separarse y recombinarse hasta alcanzar la ilusión. En úl-

timo caso, a tal invención debemos el que ahora podemos descubrir por nuestra cuenta que es posible contemplar al mundo como pura apariencia y como objeto de belleza.

X

El experimento de la caricatura

«¡Vaya! Muchas veces he visto a gatos que no hacían muecas —pensó Alicia—, ¡pero una mueca que no tiene gato! ¡Es lo más curioso que me he encontrado en mi vida!».

Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*

I

El último capítulo ha hecho retroceder nuestra pesquisa hasta la vieja verdad de que el descubrimiento de las apariencias se debe menos a una atenta observación de la naturaleza que a la invención de efectos psicológicos. Verdaderamente creo que los escritores de la antigüedad, llenos todavía de asombro ante la capacidad que el hombre tiene de engañar al ojo, se aproximaron más que muchos críticos posteriores a la comprensión de aquel logro. Hemos visto que para Plinio cada paso en el camino hacia la mimesis era una invención que él atribuía a un *heuretes*, un descubridor. También Vasari recordaba aquella antigua verdad y comprendía, según hemos visto, que esa invención sólo puede progresar fragmentariamente, construyéndose a fuerza de una mejora gradual de pasados logros. Estoy seguro de que si volvemos a tomarnos más en serio ese enfoque, la historia del arte occidental aportará puntos de vista nuevos e interesantes, que se han ido oscureciendo por la creencia de que la imitación de la naturaleza estaba siempre al alcance de cualquiera. Por cuanto se me alcanza, sólo un aspecto de la mimesis ha venido considerándose constantemente como una invención científica real: la traducción del espacio y el desarrollo de la «perspectiva artificial» por Brunelleschi y sus seguidores. Tal vez por esto la cuestión ha interesado tanto a los historiadores. No niego ni por

un momento que la sugestión del espacio es un logro interesante, pero si abandonamos la teoría de la visión de Berkeley, según la cual (vemos) un campo plano pero «construimos un espacio táctil, podremos tal vez liberar a la historia del arte de su obsesión por el espacio y considerar condignamente otras adquisiciones, por ejemplo la de la sugestión de la luz y de la textura, o el dominio de la expresión fisonómica.

En todos esos casos se encuentra la necesidad de proceder experimentalmente, y por la misma razón: el sistema clasificatorio de nuestra mente opera de modo muy distinto a las mediciones de la ciencia. Cosas que son objetivamente diferentes nos pueden parecer muy semejantes, y cosas objetivamente bastante semejantes nos pueden parecer radicalmente diferentes. No hay posibilidad de descubrirlo si no es mediante el ensayo y la rectificación: en otras palabras, mediante la pintura. Creo que quien estudie tales invenciones encontrará generalmente un doble ritmo, bien conocido por la historia del progreso técnico, pero que la historia del arte no ha descrito nunca detalladamente: me refiero a una alternancia de avances globales y de simplificaciones posteriores. La mayoría de las invenciones técnicas acarrean consigo una buena cantidad de supersticiones, de rodeos innecesarios que se eliminan tomando atajos y refinando los medias. En la historia artística conocemos este proceso, principalmente, por la obra de los grandes maestros. Incluso los mayores de entre ellos —tal vez los mayores más que nadie—, iniciaron sus carreras usando una técnica muy circunspecta e incluso pesada, sin dejar nada al azar. Hemos leído los comentarios de Vasari sobre la diferencia entre la manera temprana de Ticiano y la suelta pincelada de sus últimas obras maestras. Esa simplificación sublime no es posible más que basándose en las complejidades primeras. Fijémonos en la evolución de Rembrandt; tuvo que aprender a representar con todo detalle la imagen de la deslumbrante trencilla de oro (ilustraciones 258 y 259) antes de descubrir lo que podía omitir de

modo que el observador supiera salir a su encuentro. En el retrato de su ilustrado mecenas Jan Six, una pincelada basta para conjurar la trencilla de oro (ilustraciones 260 y 261), pero ¡cuántos efectos semejantes tuvo que explorar antes de lograr reducirlos a esa mágica simplicidad!





258. Rembrandt, *Artemisia o Sofonisba*, detalle, 1634
259. Detalle de la trencilla dorada.





260. Rembrandt, *Retrato de Jan Six*, 1654.
261. Detalle de la trencilla dorada.

No la llamaríamos magia, sin embargo, si no fuera más eficaz todavía que el método laborioso. Ha desaparecido la sobrecarga de pintura que explica y distrae. Recordamos la fórmula china: «Presenta la idea, el pincel puede ahorrarse trabajo», ya la idea queda tanto más verdaderamente presente cuando menos sean los elementos que contradigan nuestra proyección.

Una tan sublime brujería escapa al marco de la historia de los estilos, pero el ritmo alterno de invención y simplificación es parecido, con el observador actuando como colaborador voluntario en el juego de equivalencias. Pronto dejaron de ser necesarias las laboriosas construcciones de Uccello y Piero della Francesca para sugerir el espacio y la corporeidad, cuando el público estuvo preparado para «darlas por vistas». Resultó, además, que en cuanto los espectadores tuvieron la disposición mental necesaria, la observación cuidadosa de todos los indicios no era sólo redundante, sino incluso un estorbo. Un efecto podía realizar la operación de muchos, siempre que la obra no presentara ninguna contradicción flagrante hasta impedir que la ilusión se formara.

La expresión de la textura ilustra también un análogo desarrollo colectivo, o «estilístico». Jan van Eyck pintaba todavía «cada hilo», o por lo menos eso se nos hace creer. Pero pronto se descubrió que aquel trabajo era innecesario, siempre que la luz estuviera dispuesta con habilidad. No hace falta ser un Rembrandt para obtener algún efecto de ese tipo. Más de un aficionado ha bendecido la invención de los toques claros en el modelado, que daban a su pintado jarrón una plausibilidad que, estrictamente hablando, no «se merecía». La observación es antigua: «Encontramos a muchos pintores», dice Lomazzo, «que siendo ignorantes en el arte de las proporciones, sólo gracias a un poco de práctica al disponer sus luces de algún modo tolerable, han sido sin embargo considerados buenos artesanos».

Sería interesante especular sobre las razones de ese predominio de la luz sobre la forma. Creo que, en cierto sentido, tales

equivalencias de textura alcanzan un nivel más hondo de nuestra conciencia. Instintivamente sentimos que el brillo significa, si no oro, por lo menos lisura, luminosidad, una cualidad sensorial a la que reaccionamos más directamente que ante el contorno, y que por consiguiente es más difícil de analizar. Lo que vemos al reaccionar ante la humedad o la lisura es la cualidad «global» en sí misma, no los elementos de color local y de reflexión luminosa, y de ahí resulta el efecto intrigante y coercitivo de la ilusión pictórica.

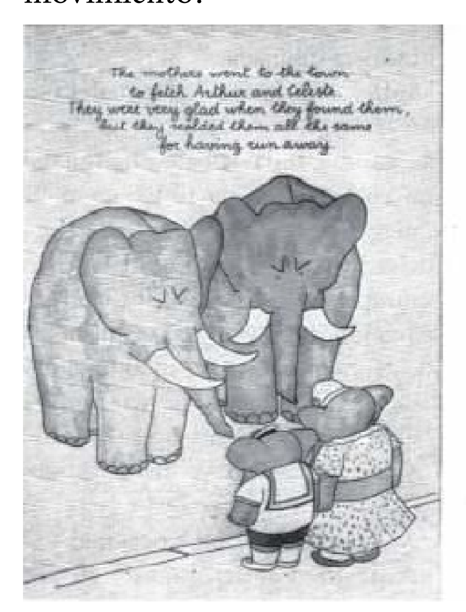
Pero, si existe algún efecto más difícil de analizar todavía que la impresión de la textura, es el de la impresión fisonómica. Aquí nos sentimos más profundamente implicados todavía. Apenas nos damos cuenta de cómo la percibimos: ahí está, y nuestra reacción se produce a la fuerza. No es de extrañar, pues, que la traducción artística de la expresión facial diste de ser un asunto obvio. En el más antiguo tratado pictórico, el *Della Pintura* de Alberti, leemos que al pintor se le hace difícil distinguir entre una cara que ríe y una que llora. Todavía hoy, es notoriamente difícil representar el exacto matiz de una expresión facial. Los pintores retratistas están acostumbrados a esos cargantes parientes de los modelos que «no los ven exactamente así» y se quejan de que alrededor de la boca hay un no sé qué no del todo logrado. La dificultad no se aplica solamente a las imágenes del natural. Max Friedländer cuenta la reveladora anécdota del funcionario de banca que consideraba imprescindible que en los billetes alemanes figurara una cabeza de persona. Decía que nada es más difícil de imitar, para el falsificador, que precisamente la expresión exacta de tales insignificantes cabezas, y que no hay modo más rápido de comprobar los billetes sospechosos que el observar la forma como la cara nos mira. Creo que lo mismo vale para las falsificaciones de cuadros. Nos miran con una mirada «moderna» que, para los que gustan de conversar con las figuras del pasado, es fácil de percibir pero dificilísima de analizar. La razón es senci-

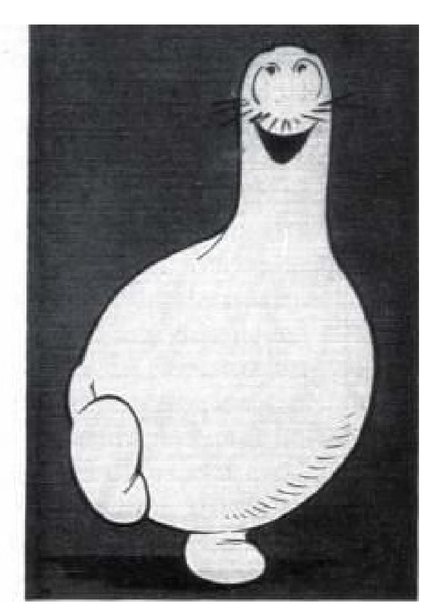
lla. Reaccionamos ante una cara como un todo: vemos una expresión amistosa o digna o ansiosa, triste o sardónica, mucho antes de que podamos señalar exactamente los rasgos o las relaciones en que se funda la impresión intuitiva. Dudo de que logremos nunca adquirir conciencia de los precisos cambios que hacen que un rostro se ilumine en una sonrisa o se ensombrezca en una expresión pensativa, por mucho que observemos a las personas que nos rodean. Como en nuestros ejemplos anteriores, en efecto, lo que se nos da es la impresión global y nuestra reacción ante ella: «realmente» vemos distancia, no cambios de tamaño; «realmente» vemos luz, no modificaciones de tono; y sobre todo vemos realmente una cara más alegre, no un cambio de contracciones musculares. Precisamente el que la impresión sea tan inmediata es un obstáculo para el análisis, y por eso el descubrimiento y la simplificación de la expresión del rostro proporcionan el mejor ejemplo del curso que sigue un invento artístico. Y es otro ejemplo de un invento cuya historia no se ha inventado todavía. Me atrevo a decir que el escribirla seriamente ofrecería grandes dificultades, precisamente por las razones apuntadas. La expresión es difícil de analizar, y todavía más difícil de definir inequívocamente. Se da el hecho curioso, además, de que nuestra reacción inmediata engendra convicciones firmes, pero que raramente son compartidas por todo el mundo: lo atestiguan las páginas de interpretación que se han dedicado a la sonrisa de Mona Lisa.

II

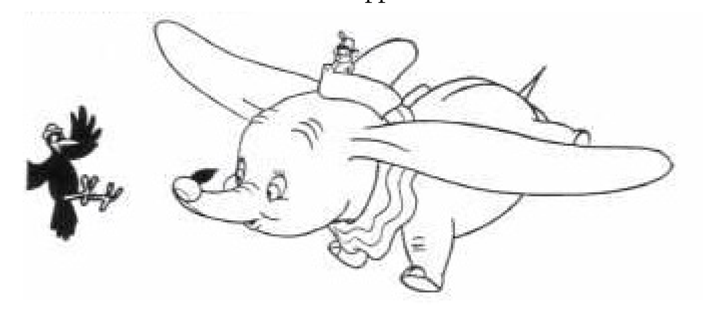
Tal vez sea lo mejor, por consiguiente, empezar por el final y ejemplificar la última destilación de la expresión en las sencillas obras de ilustradores o diseñadores de libros infantiles, por ejemplo en un dibujo del simpático creador de los cuentos de Babar, Jean de Brunhoff. Con unas cuantas curvas y puntos, Brunhoff sabía dotar de cualquier expresión deseada incluso la cara de un elefante (ilustración 262), y lograba que sus figuras hablaran casi,

desplazando meramente esos signos convencionales que tienen el valor de ojos en los libros para niños. El Shmoo (ilustración 263) de Al Capp, de feliz memoria, recibe la bendita ley de su ser únicamente de una figura informe dotada de una expresión que habla. ¿Y cómo hubiera podido Disney encantarnos, si él y su equipo no hubieran ahondado en las leyes de expresión y fisonomía que les permitían realizar esa auténtica magia de animación que creó un ratón Mickey, un pato Donald o un Dumbo (ilustración 264), antes incluso de que se iniciara la animación mediante el movimiento?





262. Jean de Brunhoff, *Historia de Babar*, 1937
263. Al Capp, *Shmoo*.



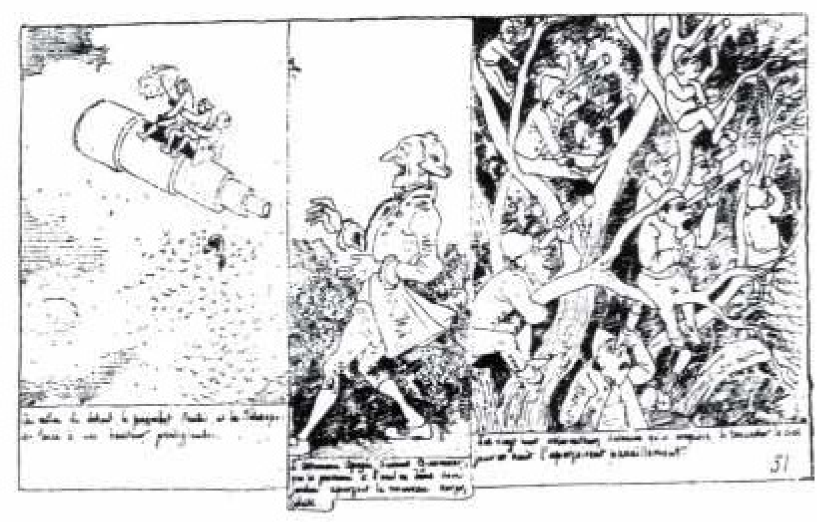
264. Walt Disney, *Dumbo*.

Creo que son dos las condiciones que explican el éxito en esa ilusión de vida que puede prescindir de toda ilusión de realidad: una es la experiencia que generaciones de artistas han adquirido sobre el efecto de las pinturas, y otra es la disposición del público a aceptar lo grotesco y lo simplificado, en parte porque su falta de elaboración garantiza la ausencia de indicios contradictorios. Si esta formulación parece deprimente, es tal vez una suerte el que dichas observaciones sobre el descubrimiento de las fuentes de la expresión en el marco del entretenimiento figurativo fueran anticipadas por un artista que no quería, como yo, sostener ninguna tesis psicológica: me refiero a un folleto sobre fisonomía publicado en 1845 por el humorista y dibujante ginebrino Rodolphe Töpffer.

No es un accidente el que Disney, Al Capp y Brunhoff nos hagan retroceder hasta aquel semiolvidado artista y pensador, ya que a Töpffer corresponde el mérito, si queremos llamarlo así, de haber inventado la historieta dibujada.

Las novelas humorísticas en dibujos de Töpffer, la primera de las cuales Goethe admiró y le animó a publicar, son inocentes antepasadas de los sueños manufacturados de hoy. Encontramos todo en ellas, aunque todavía bajo una tonalidad genuinamente cómica. Hay violencia, como en la secuencia (ilustración 265) donde el molinero pega a su mujer porque niega haber visto algo y ella pega al muchacho porque dice haberlo visto y el muchacho pega al asno que tuvo la culpa de todo. Hay también viajes espaciales, aunque involuntarios: los científicos de Töpffer fueron arrojados al espacio (ilustración 266) por una explosión del barco que transportaba su telescopio. En todo momento, en esos incontables episodios de una incongruencia casi superrealista, encontramos una maestría de la caracterización fisonómica (ilustración 267) que estableció un nivel de calidad para los dibujantes humorísticos del siglo XIX, tales como Wilhelm Busch en Alemania.









265-267. Töpffer, de *El doctor Festus*, dibujado en 1829.

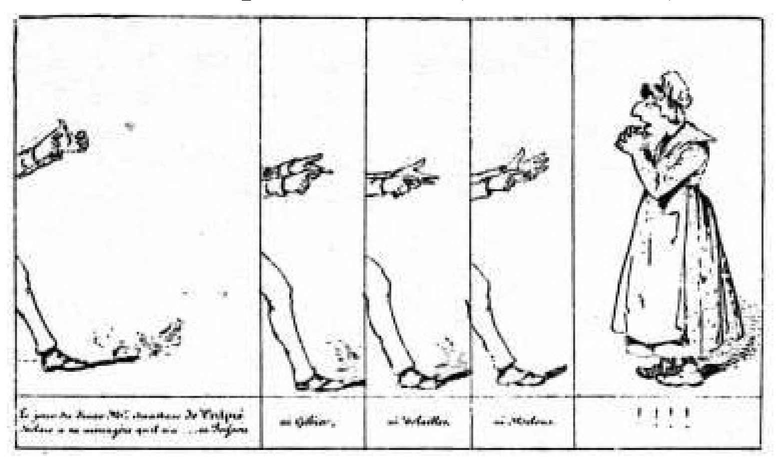
Como ocurre tan a menudo en la historia del arte, un factor personal y otro técnico conspiraron para producir aquella invención. Töpffer, hijo de un pintor paisajista y de genero que gozó de nombradía, se orientó también hacia aquellos géneros pictóricos, pero tenía la vista enferma y se volvió a la literatura: ciertos cuentos e idilios suyos se cuentan entre las joyas de la literatura suiza. Aunque su vista no podía resistir el esfuerzo de una técnica meticulosa, no quería dejar el arte, y la invención de nuevas técnicas gráficas le sirvió de mucho. La litografía le permitía dibujar con soltura y reproducir a bajo coste sus dibujos ligeros y sin pretensiones.

Pensando en lo ocurrido en los últimos decenios, el pequeño tratado de Töpffer sobre fisonomía parece profético. «Hay dos modos de escribir cuentos, uno en capítulos, líneas y palabras, y lo llamamos "literatura", y otro mediante una sucesión de ilustraciones, y a éste lo llamamos el "cuento en imágenes"». Hogarth puso a prueba las ventajas del segundo método sobre el primero, y su corta secuencia de cuadros *Marriage à la mode* equivale por lo menos a dos volúmenes de las novelas de Richardson. «El cuento en imágenes —continúa Töpffer—, en el que la crítica de arte no se fija y que raramente preocupa a los doctos, ha ejercido siempre una gran atracción. Más, en verdad, que la misma literatura, ya que, además de que son más numerosas las personas que miran que las que saben leer, atrae particularmente a los niños y al pueblo, a los sectores del público que son especialmente fáciles de influenciar, y a los que sería especialmente deseable cultivar. Con su doble ventaja de una mayor concisión y de una mayor claridad relativa, el cuento en imágenes, en igualdad de condiciones, debería reemplazar al otro, porque se dirigía con mayor vivacidad a un número mayor de inteligencias, y porque en toda

competición el que usa un método directo tiene que aventajar a los que hablan en capítulos».

Töpffer pensaba que un arma tan poderosa encerraba una gran capacidad de hacer el bien, y por tanto deploraba el hecho de que los artistas, en conjunto, sirven al arte y no a la moral. Afortunadamente, pensaba, no se requiere una gran habilidad artística para contar un cuento en imágenes: sus propias ociosas fantasías fueron tan bien recibidas, que lamentaba no haber incorporado una idea útil o moral en sus tiras de dibujos.

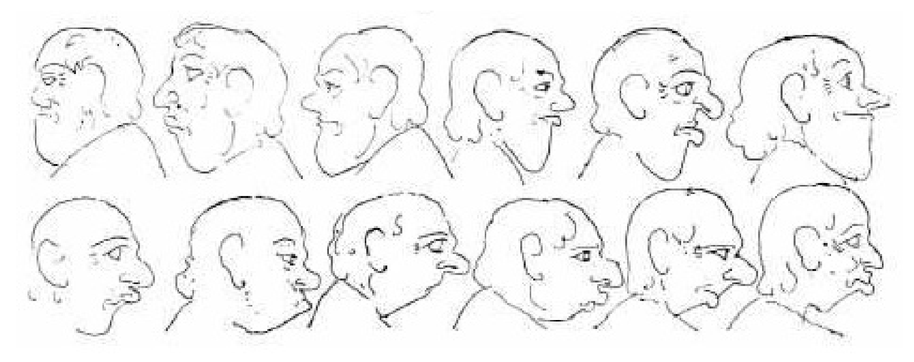
Para recomendar el método a educadores bienintencionados pero inexpertos, Töpffer revela su descubrimiento psicológico: es posible desarrollar un lenguaje pictórico sin ninguna referencia a la naturaleza, sin aprender a dibujar del natural. El dibujo de línea, dice, es un puro simbolismo convencional. Por eso mismo es inmediatamente inteligible para un niño, a quien tan difícil resultaría descifrar un cuadro naturalista. Además, el artista que usa tal lenguaje abreviado puede siempre contar con que el contemplador suplirá lo que él omite. En un cuadro bueno y completo, cualquier laguna será un defecto, mientras que en el idioma de Töpffer y sus imitadores las expresiones elípticas se leen como formando parte del relato (ilustración 268).



268. Cham, *M. de Vertpré*, 1840.


Voici bien, on ne peut le nier, la tête humaine aussi élémentaire que possible, aussi puérilement fruste qu'on puisse dessiner. Eh bien, qu'est-ce qui frappe dans cette figure? C'est que, ne pouvant pas ne pas avoir une expression, elle en a une en effet; c'est celle d'un particulier stupide, balbutiant et d'ailleurs pas trop mécontent de son sort. Dire d'emblée à quoi tient ici cette expression, n'est pas très aisé; mais la trouver par comparaison, c'est chose facile pour quiconque y applique sa curiosité. Car faisant une nouvelle tête, je trouve qu'elle est moins stupide, moins balbutiante, douée sinon d'esprit, du moins de quelque capacité d'attention, et je remarque bien aisément que cela tient principalement à ce que j'ai avancé la lèvre inférieure, diminué l'écartement des paupières et approché l'oeil du nez. Que si je multiplie les têtes, afin de multiplier les comparai-

269. Töpffer, de *Essay de Physiognomie*, 1845.

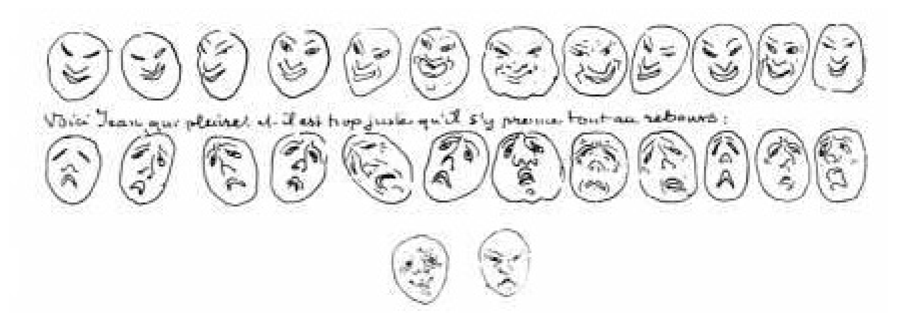


270. Töpffer, de *Essay de Physiognomie*.

Sólo una cosa necesita el narrador pictórico: conocimiento de la fisonomía y de la expresión humana. Después de todo, tiene que crear un protagonista convincente y caracterizar a las personas con quienes entra en contacto; tiene que expresar sus reacciones, y hacer que la historia se despliegue en expresiones legibles. ¿Requiere esto un artista diestro, que se haya pasado años dibujando moldeados en yeso, dibujando esos ojos, orejas y narices que, como dice Töpffer, son los agradables ejercicios que las escuelas de arte imponen a los artistas en ciernes? Para Töpffer es una pérdida de tiempo. La fisonomía práctica necesaria para un

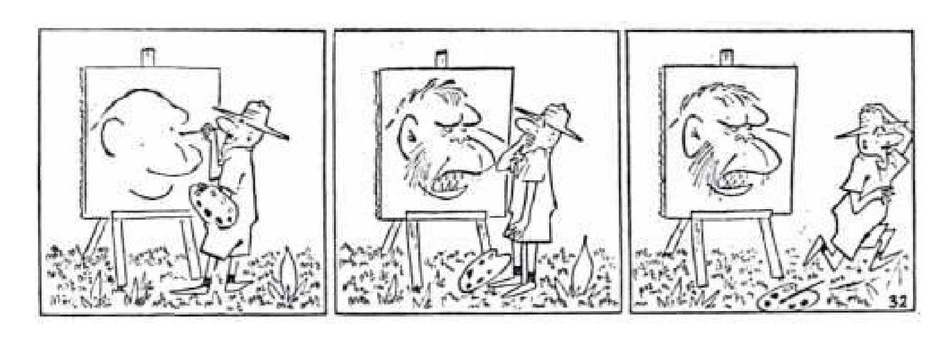
cuento en imágenes podría aprenderla un solitario que nunca posara la mirada en un ser humano. Lo único que necesita son materiales de dibujo y perseverancia. Y es que todo dibujo de una cara humana, por muy torpe o pueril que sea, posee por el mero hecho de haber sido dibujado, un carácter y una expresión. Por ser así, y por serlo con total independencia del saber y del arte, toda persona que quiera probar tiene que ser capaz de encontrar los rasgos en que reside esa expresión. No tiene más que variar sus garabatos sistemáticamente. Si su primer muñeco (ilustración 269) parece estúpido y satisfecho de sí mismo, otro con los ojos más cerca de la nariz lo parecerá menos. Mediante un simple desplazamiento de aquellos trazos primitivos, nuestro eremita solitario descubrirá cómo le afectan y nos afectan esos elementos y sus combinaciones. Así, un poco de experimentación con narices o bocas le enseñará los síntomas elementales, y desde aquí podemos proceder, mediante el mero garabateo, a crear personajes. Töpffer asegura que los personajes de sus historietas nacieron así, de su jugueteo con la pluma. Sólo hay que dar un paso más hasta la historieta en imágenes. Tenemos que distinguir entre lo que Töpffer llama los «rasgos permanentes», que indican el carácter, y los «no permanentes», que indican la emoción. En cuanto a los permanentes, Töpffer se burla de los frenólogos de su época, que buscaban la raíz del carácter en ciertos signos aislados. Cada uno de esos doce perfiles (ilustración 270), sostiene, presentan la misma frente, la del Apolo Belvedere. ¡Pero fijémonos en la diferencia gestáltica! Los «rasgos no permanentes» pueden hallarse también por parecidos métodos de tanteo. Pronto sabremos dibujar al Juan que ríe y al Juan que llora (ilustración 271) y aislar los rasgos que constituyen la expresión. No podemos aquí seguir a Töpffer en todas sus sutiles observaciones, por ejemplo en sus ensayos de combinación de ojos rientes con boca llorosa, y sus comentarios sobre el carácter resultante (ilustración 272). Lo que nos interesa es el principio que

estableció mediante tales experimentos de buen humor. Tal vez deberíamos decir el principio *de los* experimentos, que ya conocemos de Constable, hijo de la misma generación. Comparando con Constable, encontramos ahí un nuevo paso desde la idea de la imitación y observación del mundo visible hacia la de una exploración de nuestra facultad imitativa. Töpffer busca lo que los psicólogos llamarían los «indicios mínimos» de la expresión, a los que reaccionamos al encontrarlos tanto en la realidad como en el arte. Al investigar lo que ocurre al variar sistemáticamente tales indicios, y no lo que le ocurre al garabato sino lo que le ocurre al propio Töpffer, éste los usa como instrumento para ahondar en los secretos de la percepción fisonómica.



271, 272. Töpffer, de *Essay de Physiognomie*.

En un capítulo anterior nos hemos encontrado con este mismo principio de la variación sistemática en el laboratorio de psicología, en los experimentos destinados a estudiar los mecanismos reactivos innatos en las especies inferiores (ilustración 68). Mencioné la posibilidad de que incluso el ser humano presente rastros de tales reacciones innatas, y que, en particular, nuestra reacción ante las caras y las expresiones fisonómicas no resulte enteramente del aprendizaje, y de que puede darse un condicionamiento biológico para la disposición mental que nos induce a ver caras en manchas, rocas o papeles de pared.



273. Guy Bara, de *Tom el viajero*, 1957.

Lo más sorprendente de estos indicios de expresión es sin duda el que puedan transformar casi toda forma en la apariencia de un ser vivo. En cuanto descubrimos una expresión en el ojo fijo o la mandíbula abierta de una forma sin vida, se pone en marcha lo que podríamos llamar la «ley de Töpffer»: no clasificaremos la forma simplemente como una cara, sino que adquirirá un carácter y una expresión definidos, se dotará de vida y de presencia. Si existe una jerarquía de indicios a los que reaccionamos instintivamente, la expresión predomina ciertamente sobre la luz. Creo que se requerirá el método de Töpffer, de una construcción previa, para producir una fácil maestría de ese aspecto de la representación, y creo que en esto, como siempre, el arte siguió este camino. ¿Pero por qué —podemos preguntarnos— no se desarrolló mucho antes el método? Las preguntas causales son peligrosas en historia. ¿No pudiera ser, sin embargo, que la misma fuerza del procedimiento lo reprimiera? Se necesita el distanciamiento de un inteligente humorista del siglo XIX para jugar con la magia de la creación, para trazar aquellos garabatos alegres, y para interrogarlos en busca de su carácter y su alma, como si fueran criaturas reales. Para el humilde artesano de épocas anteriores, la experiencia puede que no estuviera exenta de miedos semiconscientes o inconscientes. Un tardío sucesor de Töpffer los ha resumido en una ingeniosa tira (ilustración 273). Es posible que las propias leyes de la proporción y del estilo que en siglos pasados dieron solidez a los esquemas de la belleza sirvieran a es-

te fin suplementario, de impedir que en las creaciones del artista entrara demasiada vida.

III

ESAS ESPECULACIONES me las sugirieron en particular las investigaciones en la historia de la caricatura que tuve el privilegio de emprender con mi amigo Ernst Kris. Nuestro punto de partida era entonces el problema de por qué el retrato caricaturesco, la deformación cómica de la cara de una víctima, aparece tan tardíamente en el arte occidental. La palabra y la institución de la caricatura datan de los últimos años del siglo XVI, y los inventores de este arte no fueron los propagandistas gráficos, que en una u otra forma ya hacía siglos que existían, sino aquellos artistas supremamente instruidos y refinados, los hermanos Carracci. Se han identificado pocas de sus caricaturas (ilustración 274), pero según fuentes literarias que no hay razón para poner en entredicho, ellos inventaron también la broma de transformar la cabeza de una de sus víctimas en la de un animal, e incluso en un utensilio sin vida, que los caricaturistas han practicado desde entonces.

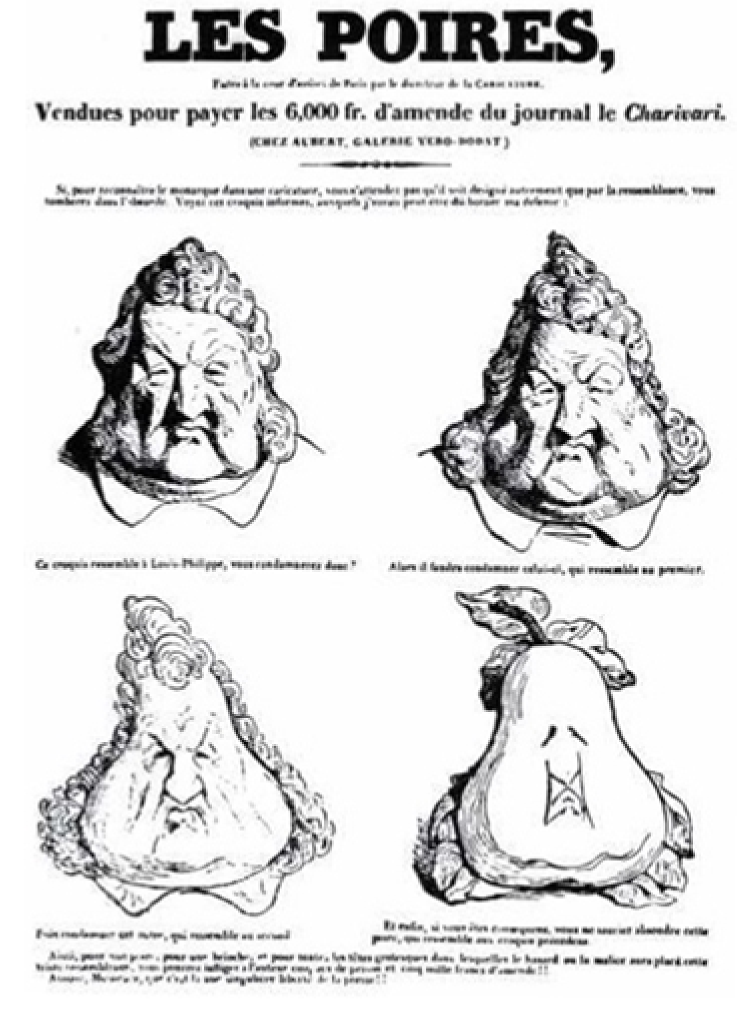


274. Agostino Carracci, *Caricaturas*, h. 1600
275. Bernini, *Caricatura*, h. 1650.

Kris y yo pensábamos que el miedo a la magia de la imagen, la repugnancia a hacer por juego lo que el inconsciente desea con

toda seriedad, era lo que había retrasado la aparición de aquel juego visual. Creo todavía que tales motivos pueden haber intervenido, pero la teoría podría generalizarse. La invención del retrato caricaturesco presupone el descubrimiento teórico de la diferencia entre el parecido y la equivalencia. Así define Filippo Baldinucci, el gran crítico del siglo XVII, el arte del retrato burlesco: «Entre pintores y escultores», explica en su diccionario de términos artísticos, publicado en 1681, «la palabra significa un método de hacer retratos en el que aspiran al mayor parecido posible del conjunto de la persona retratada, aunque, para divertirse o a veces para burlarse, aumentan y destacan desmedidamente los defectos de las figuras que copian, de modo que el retrato en conjunto parece ser el modelo mismo, mientras que los componentes están cambiados». Las caricaturas en que pensaba Baldinucci eran las de Bernini (ilustración 275), el gran escultor que había dominado a la perfección la habilidad de la reducción fisonómica. Pero el *locus classicus* para una demostración de ese descubrimiento de la transformación de lo parecido en lo diferente es la *poire* (ilustración 276), la pera en que el editor de Daumier, Philipon, transformaba la cabeza del *Roi bourguois*, Luis Felipe. *Poire* significa «necio», y cuando los periódicos de Philipon se dedicaron constantemente a convertir al rey en una *poire*, el editor fue finalmente procesado y condenado a una fuerte multa. Como defensa, su revista publicó la secuencia famosa que es una especie de análisis a cámara lenta del proceso de caricaturización. Su alegato es la equivalencia. ¿Por qué estadio, dice, quieren castigarme? ¿Es un delito el reemplazar este parecido por éste? ¿O por el siguiente? ¿Y si no, qué hay de malo en la pera? Y ciertamente percibimos que, a pesar del cambio de cada rasgo individual, el conjunto permanece notablemente persistente. Lo aceptamos como una posible manera alternativa de ver la cara del rey. Porque éste es el secreto de la buena caricatura: ofrecer de

una fisonomía una interpretación que nunca podemos olvidar y que la víctima parecerá acarrear siempre, como un embrujado.



LES POIRES,

Vendues pour payer les 6,000 fr. d'amende du journal le *Charivari.*

276. Philipon, De *Le Charivari*, 1834.

IV

Según esta formulación, la caricatura pasa a ser un mero caso especial de lo que he imemado presentar como criterio del éxito del artista. Todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos, no de parecido, sino de equivalencias que nos permiten ver a la realidad como imagen y la imagen como realidad. Y, siempre, esta equivalencia descansa menos en el parecido de los

elementos que en la identidad de las reacciones ante ciertas relaciones. Reaccionamos ante una mancha blanca sobre la negra silueta de un jarrón como si fuera un punto luminoso; reaccionamos ante la pera con esas rayas como si fuera la cabeza de Luis Felipe.

Precisamente porque esas identidades no dependen tanto de la imitación de rasgos particulares como de la configuración de indicios, es tan difícil descubrirlas por la mera inspección. Lo que percibimos como un buen parecido en una caricatura, o incluso en un retrato, no es necesariamente una réplica de nada visto. Si lo fuera, cualquier instantánea hecha al azar tendría más posibilidades de aparecérsenos como una representación satisfactoria de una persona conocida. Lo cierto es que pocas instantáneas nos satisfacen en ese sentido. La mayoría se nos antojan raras y poco características, no porque la cámara deforme, sino porque, de entre la melodía de la expresión, capta una constelación de rasgos que, inmovilizados y rígidos, no nos producen la misma impresión que el modelo. La expresión en la vida y la impresión fisonómica resultan del movimiento no menos que de los síntomas estáticos, y el arte tiene que compensar la pérdida de la dimensión temporal concentrando toda la información requerida en una imagen inmóvil.

Formulado así, el problema puede parecer prohibitivamente abstracto, pero sus consecuencias prácticas eran bien conocidas de los guardianes de la tradición académica. Uno de ellos, Arnold Houbraken, que a principios del siglo XVIII escribió las biografías de los maestros holandeses, discute la cuestión, no sin aspereza, en el capítulo que dedica a Rembrandt. Éste, sostiene Houbraken, rechazó el camino de perfección ofrecido por el método académico, el camino de la tradición, y se empeñó en que el artista sólo tiene que imitar la naturaleza. Houbraken niega que esto pueda ser nunca deseable. La naturaleza en bruto carece del decoro y la belleza que garantizan la dignidad del arte, tan a

menudo violada por Rembrandt. Pero prescindiendo de que no es deseable, arguye Houbraken, la concepción de Rembrandt exige lo imposible. Se podrá pintar un bodegón del natural. ¿Pero cómo vamos a copiar el movimiento rápido, la carrera, el vuelo, el salto? Ya habrán terminado antes de que la mano llegue al lápiz. Y lo que es peor, ¿cómo vamos a copiar lo que Houbraken llama la «expresión de las pasiones humanas»? Es verdad que podemos pedir a un modelo que finja la risa o el llanto, pero no obtendremos más que una mueca, porque la expresión auténtica tiene que sentirse auténticamente, y además —lo que es básico— también ella transcurre en el tiempo.

En este punto de la argumentación Houbraken se ve forzado a preguntarse si no ha demostrado demasiado. Aunque encontraba mucho de censurable en la actitud de Rembrandt, le reconocía un inigualado conocimiento del corazón humano, una completa comprensión del gesto y de la expresión. Como ejemplo de la maestría de Rembrandt en esa esfera, reproduce, para beneficio de los novicios con aspiraciones, un grabado basado en un dibujo de Rembrandt (ilustración 277), hoy perdido, que muestra a los discípulos de Emaús espantados y sobrecogidos por la súbita desaparición del compañero en quien acaban de reconocer a Cristo. En comparación con los dibujos conservados del maestro (ilustración 278), preparatorios para el mismo tema, el copista ha exagerado la tosquedad y el dramatismo del arte misteriosamente sutil de Rembrandt. Conozco pocas ilustraciones de dos emociones enfrentadas más conmovedoras que el rápido estudio de uno de los discípulos, en quien el miedo empieza a ceder ante el gozo del reconocimiento.



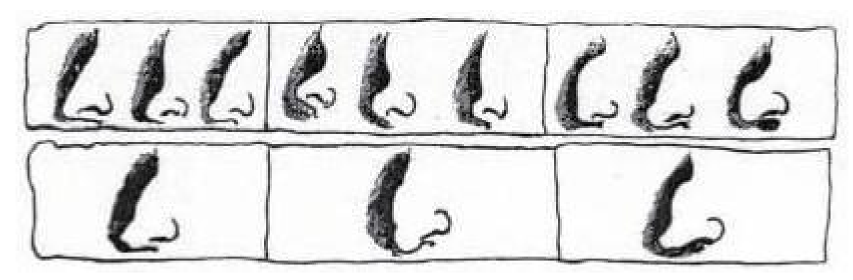


277. *Los discípulos de Emmaús*, basado en un dibujo perdido de Rembrandt, 1753.
278. Rembrandt, estudio para *Los discípulos de Emmaús*, h. 1632.

Para explicar este milagro del arte de Rembrandt, el crítico setecentista le atribuye una desusada memoria visual: una memoria tan retentiva que lograba guardar cada fase de cualquier movimiento y usarla en sus obras. Tenemos que convenir con Houbraken que Rembrandt no era como cualquier mortal, pero su explicación no acaba de convencer. Poseemos un artilugio mecánico que realiza exactamente lo que se atribuye a Rembrandt: la instantánea, que detiene el movimiento y lo fija para siempre. Sabemos, pues, también lo diferente que el dibujo de Rembrandt es de cualquier instantánea. Es cierto que Otto Benesch, en su gran obra sobre los dibujos de Rembrandt, llama a nuestro esbozo un «apunte del natural». Pero incluso si lo fuera, es una obra inventada, en el más alto sentido del término. Houbraken tenía desde luego razón cuando sostenía que tales cosas no pueden ser una transcripción de lo visto. Pero tampoco pueden ser una transcripción de lo recordado. No hay en principio diferencia entre representar algo visto y algo recordado: ni lo uno ni lo otro puede transcribirse tal cual sin un lenguaje, en este caso sin aquel dominio de la expresión que Rembrandt se apropió en su arte y por su arte. Aquí como siempre, el recuerdo de soluciones

satisfactorias, las propias del artista y las de la tradición, es tan importante como el recuerdo de observaciones.

Esta gran verdad, como tantas otras, era bien conocida por Leonardo da Vinci. Cuando trata de la memoria fisonómica en el *Tratado de la pintura*, Leonardo aconseja al artista que tenga dispuesto un sistema de clasificaciones (para lo cual hay que dividir la cara en cuatro partes: la frente, la nariz, la boca y la barbilla) y que estudie las variadas formas que pueden adoptar. Nuestra ilustración (279) muestra las categorías de nariz que admite. Una vez que se ha grabado con firmeza en la mente esos elementos de la figura humana, el artista podrá analizar y retener una cara con una ojeada.

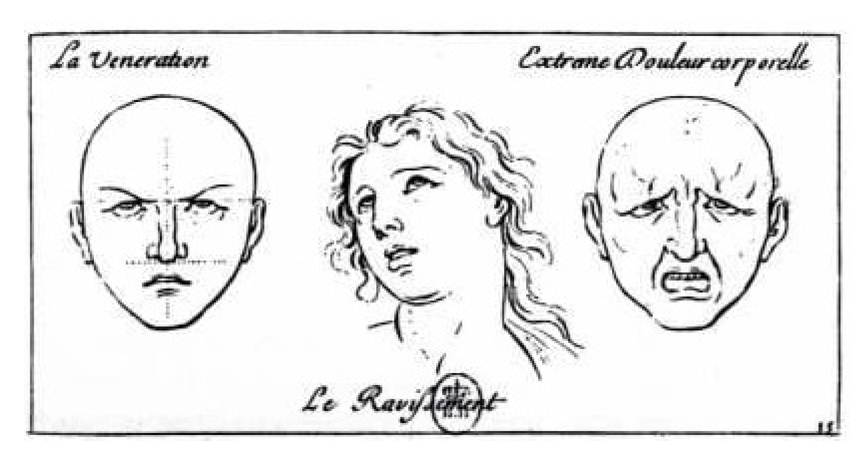


279. Leonardo da Vinci, del *Tratado de la pintura*.

Leonardo habla aquí de lo que Töpffer llama los «rasgos permanentes» de la fisonomía, su estructura. Como Töpffer, gustaba de experimentar con lo que les ocurre a tales caras al variar sus elementos hasta el máximo, en garabatos y caricaturas (ilustración 64). La investigación sistemática de los rasgos cambiantes —es decir, de las emociones fugitivas— tuvo que esperar al siglo siguiente. Al comentar la dificultad de expresar tales emociones fugaces, el crítico de Rembrandt, Houbraken, remitía a sus lectores a una obra que podría ayudarles a enriquecer su conocimiento de la expresión. Era el tratado del director de la Academia Francesa en el *grand siècle*, Charles Le Brun.

El método usado por Le Brun es particularmente interesante en nuestro contexto, porque también se basa en el estudio del ar-

te más que en la observación de la expresión viviente. Le Brun compiló un libro de modelos de cabezas típicas (ilustración 280) en el «gran estilo» —el militar arrogante, la doncella tímida— y luego procedió a analizarlas para encontrar lo que las hacía expresivas. Su tratado incluye una serie de cabezas esquemáticas mostrando los indicios básicos significativos de las «pasiones del alma».



280. Le Brun, de *Método para aprender a dibujar las pasiones*, 1696

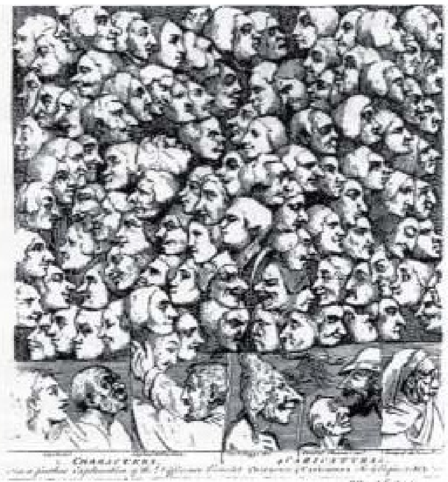
Tales son los diagramas recomendados como sustitutos de aquella increíble memoria visual a la que Houbraken atribuía el éxito de Rembrandt al expresar las emociones. Destinados a capacitar a mortales ordinarios para el dominio de las expresiones humanas, se difundieron por toda Europa en muchos manuales y libros de dibujo. Creo que de hecho contribuyeron al acervo de los conocimientos visuales, aunque no, al principio, en el «gran arte». En ellos, aquella otra premisa de los credos académicos, el decoro, militaba contra el experimentar con todas las variedades de tipos y emociones humanas. Los seres nobles no ríen ni lloran. De modo que el arte humorístico quedó reservado como terreno de ensayo de tales descubrimientos.

V

Entre los artistas del XVIII que mencionan a Le Brun en sus escritos, ninguno es más interesante a este respecto que William

Hogarth (ilustración 281). Sus notas autobiográficas manifiestan que también él se interesaba mucho por el problema de adquirir una memoria retentiva para fisonomías y expresiones. Y también él dudaba de que el copiar del natural sirviera de algo al artista. La esencia de su doctrina se encuentra en una observación que él atribuye a un «archimaestro del lápiz», quien convirtió las fulminaciones de Hogarth contra las doctrinas prevalecientes en la paradoja de que «el único modo de dibujar es no dibujar nunca». Copiar del natural en las academias era en general perder el tiempo. El artista debería «aprender el lenguaje» de los objetos, y «si fuera posible encontrarles una gramática». En otras palabras, tendría que equiparse bien la mente con lo que hemos llamado «esquemas», y entre éstos Hogarth atribuía el primer lugar a los esquemas de «carácter» y «expresión» (ilustración 282).





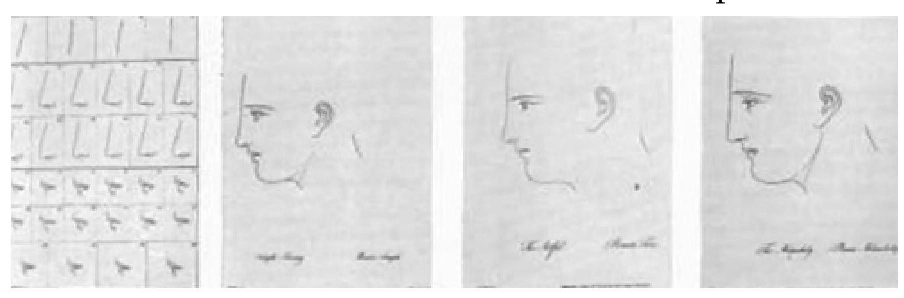
281. Hogarth, *La audiencia riente*, 1733, aguafuerte.
282. Hogarth, *Caracteres y caricaturas*, 1743, aguafuerte.

En nuestra historia, pues, Hogarth se sitúa entre Leonardo y Le Brun —a quienes cita— por una parte, y Töpffer por otra. Para Leonardo, la naturaleza era todavía el gran maestro y rival, y el adiestramiento de la memoria no era para él más que un subproducto de su interés por la morfología. Para Le Brun, el arte se había convertido en un lenguaje solemne del que era peligroso

apartarse, bajo pena de perder categoría. Hogarth aceptó la idea del arte como lenguaje y se arrojó ávidamente sobre las posibilidades que ofrecía para la creación de caracteres con los cuales poblar su escenario imaginario.

Que tal era su fin resulta evidentemente de grabados tales como *Caracteres y caricaturas* (ilustración 282), que fuerza a reconocer la diferencia entre el dominio de la variedad, o sea el conocimiento del carácter, y las exageraciones de la caricatura. Años más tarde, definió la diferencia explícitamente. La caricatura se basa en la comparación cómica. Cualquier garabato servirá, si presenta un parecido sorprendente. Hogarth cita como ejemplo de caricatura lograda un dibujo que representa a un cantante nada más que por una raya y un punto encima. El carácter, en cambio, descansa en el conocimiento de la forma y del corazón humanos. Presenta al artista como creador de tipos convincentes. Y allí, insinúa Hogarth, el arte cómico no es menos supremo que el admiradísimo gran estilo de Rafael, que tampoco hizo más —ni menos— que crear caracteres.

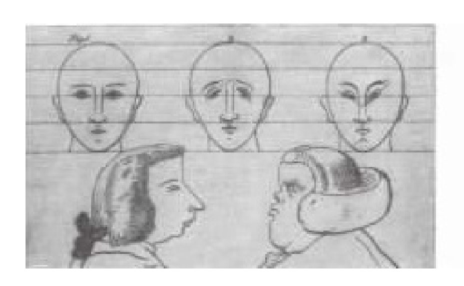
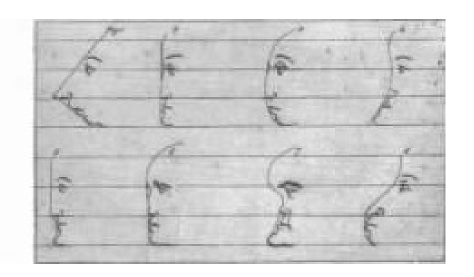
Sería tentador rastrear la evolución que lleva desde los relatos en imágenes de Hogarth hasta los de Töpffer, y desde el interés de Hogarth por la fisonomía al de su admirador suizo. La licencia permitida al arte humorístico, su carencia de trabas, permitió a los maestros de la sátira grotesca experimentar con la fisonomía hasta un punto vedado al artista serio. La diferencia se manifiesta en cada momento en la historia de la fisonómica empírica.



283-286. A. Cozens, de *Principios de belleza relativos a la cabeza humana*, 1778.

El verdadero descubridor del método experimental en el arte es Alexander Cozens. Ya nos hemos encontrado con su «nuevo método» de las manchas, y con sus configuraciones del cielo, que interesaron a Constable. Pero Cozens publicó también otro sistema, y allí se anticipó a Töpffer, de modo que es a la vez antepasado de ambos descubridores. En una interesante serie de grabados, Cozens presenta una típica cabeza de belleza clásica, con la vacuidad expresiva que a menudo la acompaña (ilustraciones 283-286). Variando sistemáticamente las proporciones, intenta investigar la creación de lo que llama «carácter» mediante las desviaciones respecto al canon. Su tentativa fracasó porque era demasiado sutil. Es difícil ver mucha diferencia entre los varios tipos de belleza, porque Cozens no quiso salirse de las leyes del decoro. Pero el principio propugnado resultó útil en las manos más sólidas del artista humorístico.

En 1788 Francis Grose, un anticuario inglés, publicó un opúsculo titulado *Rules for Drawing Caricatures* (ilustración 287). La obra llenaba un vacío en el momento en que la fusión de la tradición cómica de Hogarth con la moda del retrato caricaturesco producía entre los aficionados un entusiasmo por tales dibujos. Grose combina los diagramas de Le Brun con el principio de la variación propugnado por Cozens. La cara académica típica, ajustada al canon del arte griego, parece hermosa, dice Grose, precisamente porque no tiene expresión. Que el artista varíe las proporciones tan violentamente como le plazca, y que observe lo que ocurre. Pronto se encontrará provisto de un repertorio de caras divertidas que le será útil para dibujar imágenes humorísticas (ilustración 288).

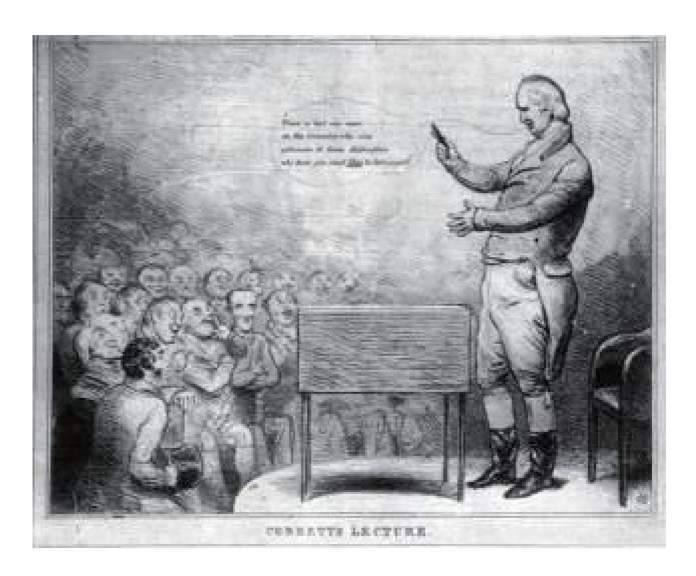



287, 288. Grose, de *Rules for Drawing Caricatures*, 1788.

Históricamente, Grose es la fuente inmediata de las teorías de Töpffer, tal como Rowlandson, contemporáneo de Grose, es la fuente de los tipos de Töpffer. Las payasadas del Doctor Sintaxis en busca de lo Pintoresco (ilustración 289) anticipan las locas aventuras de los personajes de Töpffer. Pero, artísticamente, la tradición del arte humorístico inglés tuvo un heredero mucho más grande que el suizo inventor de la historieta. Sin Hogarth y Rowlandson no podría haber existido un Daumier.




289. Rowlandson, ilustración para *Doctor Sintaxis*, 1810; pluma y acuarela.
290. Daumier, *La audiencia entusiasmada*, 1864; litografía.



291. H. B. (J. Doyle), *El discurso de Cobbett*, 1830.

Daumier es un maestro de tanta envergadura que es usual mirarlo dentro del contexto de la tradición francesa del gran arte. Puede enlazársele con Delacroix o comparársele con Millet. Sin embargo, las conexiones entre Daumier y la escuela de caricaturistas políticos ingleses son tal vez más numerosas de lo que se acostumbra a reconocer. Incluso un representante de la caricatura política inglesa tan flojo como H. B. pudo aportar algo al idioma de las litografías políticas de Daumier (ilustración 291). Compárense las multitudes de H. B., y el modo como aquellas fisonomías surgen de un trazado descuidado, a medida que el artista va tanteando por un laberinto de líneas. Rowlandson había hecho lo mismo con mucha mayor exuberancia. Daumier lo hizo con genio (ilustración 290). Pero el método es el mismo. No se apoya en formas preexistentes, en esquemas del arte académico controlados y clarificados frente al modelo, si no en configuraciones que afloran bajo la mano del artista como por accidente. Cada uno de esos hombres, como el Dr. Festus de Töpffer, es verdaderamente creación del artista, todos le deben la vida a él únicamente. Varios contemporáneos decían que era impresionante ver como el propio Daumier se parecía a todas sus criatu-

ras. Un hecho significativo es que Leonardo, el inventor de las variaciones sobre temas fisonómicos, estaba casi obsesionado por el peligro de caer en ese frecuente defecto. ¿Y será necesariamente un accidente el que Rembrandt regresara constantemente a su propia imagen como fuente de conocimiento? Pero dejamos a Rembrandt fuera de concurso en esta historia de descubrimientos. También Daumier ha sido elogiado por su memoria inquietantemente retentiva, que le permitía desdeñar el estudio del natural. ¿Pero no será su arte, más bien, un tributo a su capacidad de proyectar fisonomía en las nubes de líneas que dibuja, y de las que siempre van surgiendo nuevos rostros, como emergen de la arcilla blanca bajo la mano que modela (ilustración 292)? Daumier empezó ejecutando retratos de bustos, y algo del hábito del modelador quedó en su técnica de dibujo extremadamente neutral, el polo opuesto a las formas esquemáticas que enseña la Academia. Recordando nuestra fórmula del esquema y la corrección, podríamos decir que Daumier no asienta en el papel más que unas muy concisas indicaciones de formas ambiguas, meras nubes de líneas en las que encontrará su esquema para introducir modificaciones. Se concentra en los rasgos que constituyen el carácter fisonómico o el gesto o la expresión facial, pero hace brotar a éstos con tal fuerza que olvidamos los múltiples y ambiguos contornos de la forma, y la dotamos de una inmensa vitalidad (ilustración 293).

292. Daumier, *Dos abogados*, h. 1866; dibujo





293. Daumier, *Cabeza*, h. 1865; dibujo
294. Ensor, *La vieille aux masques*, 1889.

Puede parecer algo blasfemo el comparar este logro con el de Töpffer, y en lo que atañe a la calidad artística, no tengo tal intención. Pero, desde cierto punto de vista, la comparación es iluminadora. Ayuda a definir la posición histórica de Daumier.



295. Munch, *El grito*, 1895; litografía.

Usualmente lo incluimos entre los grandes fundadores del arte moderno, y tenemos razón al hacerlo. Pero su aporte no tiene nada que ver con descubrimientos visuales como los realizados por Constable y continuados por los impresionistas. Daumier se burlaba de Courbet y despreciaba a Monet. Para él que nunca dibujaba del natural, el estudio de los efectos de *plain air* tenía que parecer trivial al lado del estudio de las reacciones humanas. No debe sorprender, pues, que los artistas que lo acogieron como antepasado no fueran los impresionistas, sino los expresionistas, y en este contexto, por una vez, el desorientador contraste adquiere algún sentido. Porque en Daumier, y con él, la tradición del experimento fisonómico empezó a emanciparse de la del humorismo. Ya el muy joven Baudelaire advirtió que sus abogados, jueces o faunas están muy lejos de ser humorísticos. Son creaciones por derecho propio, a veces aterradoras de intensidad, máscaras de las pasiones humanas que calan muy hondo en el secreto de la expresión. Sin este derribo de las barreras entre la criatura y el «gran arte», un maestro como Munch (ilustración 295) no habría podido llegar nunca a sus fisonomías deformadas e intensamente trágicas, ni el belga Ensor (ilustración 294) habría creado por la misma época su lenguaje de máscaras terroríficas que tanto apasionaron a los expresionistas alemanes.

VI

NO ES FALTAR al respeto a los logros del arte del siglo XX, si lo entroncamos así con la emancipación respecto al estudio de la naturaleza, que se ensayó primero en los dominios del humorismo y se explicó en los experimentos de Töpffer. Ni necesitamos dar por sentado que Töpffer se hubiera sorprendido ante el curso que el arte iba tomando. La disminución de su vista le llevaba progresivamente a las meditaciones sobre el arte que se publicaron póstumamente bajo el titulo de *Menus propos d'un peintre genevois*, y que Théophile Gautier comentó con gran respeto. Divagando con paso mesurado por los campos de la estética, Töpffer llega a destacar cada vez más el carácter convencional de todos los signos artísticos, y concluye que la esencia del arte no es la imitación, sino la expresión.

El método de Töpffer, el de «garabatear y ver qué pasa», se ha implantado efectivamente como uno de los medios reconocidos para ampliar el lenguaje del arte.

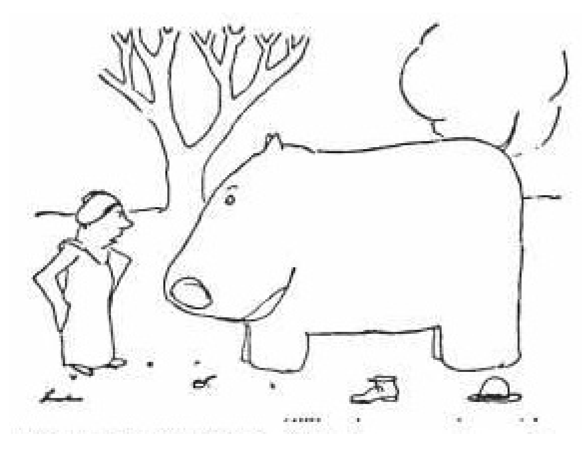
Cuando Picasso dice: «Yo no busco: encuentro», supongo que quiere decir que ha llegado a dar por evidentemente sentado que la creación misma es exploración. No planea, sino que acecha el modo como las casasmás extrañas surgen bajo sus manos y asumen una vida propia. Las películas que lo presentan trabajando, y sus creaciones más ligeras, tales como los papeles rasgados (ilustración 296), nos muestran a un hombre que ha sucumbido al embrujo del hacer, sin que lo aten ni puedan atarle las funciones meramente descriptivas de la imagen.



296.

Es justo el que una parecida reivindicación de descubrimientos mediante el hacer haya sido expresada con mucha simpatía y gracia por uno de los más originales humoristas contemporá-

neos, James Thurber. Éste cuenta que algunos de sus dibujos más conocidos surgieron sin proyectarlos. Uno de los casos es el del dibujo: «¿Qué has hecho del doctor Millmoss?» (ilustración 297). Thurber dice: «Dibujé el hipopótamo para divertir a mi hija. La criatura tenía un no sé qué en la expresión, y quedé convencido de que se había comido recientemente a un hombre. Añadí el sombrero y la pipa, y no fue difícil encontrar a la señora Millmoss y la leyenda».

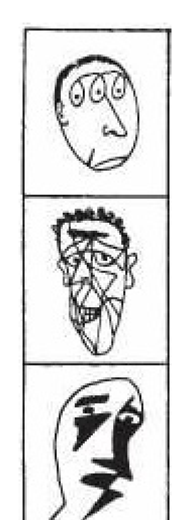


297. James Thurber, *¿Qué has hecho del doctor Millmoss?*
© 1934, *The New Yorker Magazine, Inc.*

¿Pero qué es un accidente en el arte? ¿Tenemos razón al hablar de movimientos aleatorios y cambios al azar, sólo porque el artista no parecía previamente consciente de su intención? Muchos creen que tal interpretación contradeciría los hallazgos del psicoanálisis, que nos ha precavido contra el dar demasiada importancia a la intención consciente. Las formas y expresiones encontradas por los artistas de nuestro siglo en sus experimentos con colores y líneas han sido aceptadas popularmente como imágenes surgidas de las honduras del «inconsciente» del artista. Pero, en mi opinión, esto es un equívoco ingenuo. Lo que el psicoanálisis afirma es que nuestra mente consciente y preconsciente tenderá siempre a guiar e influir la manera como reaccionamos ante los accidentes. La mancha de tinta es un accidente alea-

torio; el modo como reaccionamos ante ella viene determinado por nuestro pasado. Nadie podía predecir por dónde se desgarraría el papel que produjo la máscara fantasmal de Picasso: lo que importa es por qué la guardó. Tuvo que ser casi igualmente difícil el saber de antemano cómo la posición exacta de las cejas afectaría la expresión del hipopótamo de Thurber: lo que importa es que él supo observarla y utilizarla. Toda la engorrosa cuestión de lo que entendemos por «intención», y de la medida en que realmente gobernamos nuestros movimientos, se encuentra en movimiento constante. En cierto modo, tal vez siempre controlamos y ajustamos nuestros movimientos observando sus efectos, según un principio parecido al de esos instrumentos autorreguladores mediante lo que los ingenieros llaman retroalimentación. La habilidad consiste en una muy rápida y sutil interacción entre el impulso y la guía subsiguiente, pero ni siquiera el más hábil de los artistas puede pretender planear en todos los detalles una simple línea de la pluma. Lo que puede hacer es ajustar la línea siguiente al efecto observado en la anterior; lo cual, después de todo, es precisamente lo hecho por Thurber. En este nuevo proceso de esquema y modificación, el artista es uno de los controles, y el público es otro. El artista puede temer el accidente, lo inesperado que parece dotar de vida propia a la imagen creada, o puede acogerlo como un aliado para expansionar el registro de su lenguaje, tal como hicieron Leonardo y Cozens. Cuanto más se avenga el público a unirse a este juego, menos le interesará la intención del artista. Los que atribuyen al arte moderno la capacidad de transcribir las imágenes del inconsciente, es obvio que simplifican gravemente una muy compleja cadena de acontecimientos. Deberíamos decir más bien que el arte moderno ha descartado las restricciones y tabúes que limitaban la elección de los medios y la libertad de experimentación del artista.

El escultor moderno tiene libertad para tantear en busca de una forma global fisonómica, en visiones que son secretamente hermanas del maternal Shmoo de Al Capp. El pintor moderno puede usar lo que él llama «pintura automática», la creación de manchas de Rorschach, para estimular la mente —la suya y la de los demás— hacia nuevas invenciones. En esa recién ganada libertad, han caído las viejas divisiones derivadas de la idea social del decoro. Apenas nos preguntamos si tenemos que clasificar los dibujos de William Steig (ilustración 298) como humorismo o como arte serio. No hay artista más característico de esa fusión última del experimento humorístico con la búsqueda artística que Paul Klee (ilustración 299), quien describió la manera como el artista-creador edifica y forma primero la imagen de acuerdo con leyes de equilibrio puramente formales, y luego saluda al ser que ha nacido bajo su mano poniéndole un nombre, a veces caprichoso, a veces serio, a veces ambas cosas.



298



299. Klee, *El tímido fuerte*, 1938; óleo sobre yute.

Al desviar la mirada del mundo visible, el arte puede haber encontrado realmente una región sin cartografiar, que espera a ser descubierta y articulada, como la música la ha descubierto y articulado en el universo del sonido. Pero ese mundo interior, si podemos llamarlo así, es tan imposible de transcribir como el mundo de lo visible. Para el artista, la imagen en el inconsciente es una idea tan mítica e inútil como la de la imagen en la retina. Nadie puede ahorrarse el camino hasta la articulación. Dondequiera que el artista dirija su mirada, sólo puede hacer y comparar, y, a partir de un lenguaje desarrollado, escoger la más aproximada equivalencia.

XI

De la representación a la expresión

> Por su verdadera naturaleza los ritmos y las melodías son copias de la ira y la benevolencia, la valentía y la templanza (con sus opuestos), y todas las demás cualidades del carácter… Lo que percibimos por los otros sentidos no son tales copias, por ejemplo las cosas que tocamos o gustamos, excepto las cosas que vemos, ya que las formas participan de ese carácter, aunque sólo un poco.
>
> Aristóteles, *Política*

> No tenéis ni mucho ni menos que asustaros de llevar esas analogías demasiado lejos. No pueden llevarse demasiado lejos; son tan precisas y completas, que cuanto más lejos las conduzcáis, tanto más las encontrareis claras, ciertas, útiles… El efecto y la discordia, la excitabilidad y la calma, la debilidad y la firmeza, la lujuria y la pureza, el orgullo y la modestia, y todos los demás hábitos semejantes, y toda concebible modificación y mezcla de ellos, pueden ser ilustrados, con exactitud matemática, por condiciones de línea y color.
>
> John Ruskin, *The Elements of Drawing*

I

La historia del arte, según la hemos interpretado hasta ahora, puede describirse como un forjar llaves maestras para abrir las misteriosas cerraduras de nuestros sentidos, para las cuales sólo la propia naturaleza tenía originariamente llave. Son cerraduras complejas, que sólo responden cuando se empieza por poner en debido estado varios tornillos y cuando varios pestillos se mueven a la vez. Como el ladrón que intenta forzar una caja de caudales, el artista carece de acceso directo al mecanismo exterior. Sólo puede tantear con dedos sensibles, ensayando y ajustando su gancho o su alambre cuando algo cede. Naturalmente, una vez se ha abierto la puerta, una vez se ha hecho la llave, es fácil repetir la hazaña. La persona que sigue no necesita ningún talento especial, o sea ninguno más que el necesario para copiar la llave maestra de su predecesor.

En la historia del arte se dan invenciones que tienen algo del carácter de «ábrete sésamo». El escorzo puede ser uno de ellos, por la forma en que produce una ilusión de profundidad; otros son el sistema de modelado tonal, el de los puntos luminosos para la textura, o esos indicios de la expresión, descubiertos por los artistas humorísticos, que fueron tema del capítulo precedente. No se trata de debatir si la naturaleza «se parece realmente» a esos artificios pictóricos, sino de si los cuadros con tales rasgos sugieren una lectura en términos de objetos naturales. Claro que el grado en que sea así dependerá hasta cierto punto de lo que hemos llamado «disposición mental». Reaccionamos de modo diferente cuando estamos «afinados» por la expectativa, la necesidad, y el habito cultural. Todos esos factores pueden afectar a la disposición preliminar de la cerradura, pero no a su apertura, que siempre resultará de abrir con la llave buena.

La creciente conciencia de que el arte ofrece una llave para la mente tanto como para el mundo exterior ha llevado a un cambio radical de interés por parte de los artistas. Es un desplazamiento legítimo, me parece, pero sería una lástima que esas exploraciones recientes dejaran de aprovechar las lecciones de la tradición. Porque se da una curiosa inversión de los acentos en los escritos recientes. Se ha convertido en hecho aceptado que el naturalismo es una forma de convención; en realidad, este aspecto ha llegado a exagerarse alga. Y por otra parte, el lenguaje de formas y colores, el que explora los internos secretos de la mente, ha llegado a considerarse adecuado por naturaleza. Por nuestra naturaleza.

Para concluir, me gustaría dirigir por lo menos un foco de luz sobre esta cuestión. Y, aquí como siempre, me parece útil retroceder hasta los orígenes de este tipo de problema. En tiempos de Platón, una cuestión muy debatida era la de si el lenguaje de las palabras, los nombres de lascasas, existe por convención o por naturaleza. Si existe, pues, un enlace natural entre la palabra «ca-

ballo» y un caballo, o si podría cambien llamársele por cualquier otro nombre. Planteada en esta forma, la cuestión nos parece un poco pueril. La mayoría de nosotros estamos convencidos de que, excepto las palabras onomatopéyicas tales como «patatrás», los nombres de las cosas son etiquetas más o menos fortuitas, ruidos que hemos aprendido a producir para designar ciertas clases de casas. A tal propósito, se ha hecho tradicional el subrayar la naturaleza arbitraria y convencional del lenguaje contrastando el nombre accidental «caballo» con la imagen visual que el artista da de un caballo. Esta imagen, se creía, no es convencional sino un parecido real, un signo natural, o lo que se llama también un «icono».

En el *Cratilo* de Platón, consagrado a este problema, Sócrates recurre constantemente al contraste: «¿Podría una pintura, volviendo a nuestra comparación anterior, hacerse igual a cualquier cosa, si no existieran los colores de los que está hecha la pintura, que fueran por naturaleza como los objetos que el arte del pintor imita? (No sería eso imposible?».

«Imposible», repite mansamente su víctima. Es uno de los momentos, en los diálogos de Platón, en que quisiéramos haber estado presentes para apartar al interlocutor. «Oh Sócrates», hubiera dicho yo, «¿no aprendiste el arte de la escultura?». «Lo aprendí», hubiera reconocido él. «¿Y encontraste que la piedra de que te servías era igual a los objetos que imitabas?». «No mucho, por el perro». «¿Y qué me dices de las copas con las que has bebido en el simposio? ¿No te has fijado en que las de estilo anticuado tienen figuras negras sobre la arcilla cocida roja, en tanto que la mayor parte de nuestras vasijas nuevas usa el negro para el fondo y deja el rojo natural de la tierra libre para las figuras? ¿Son, pues, los objetos negros y rojos a la vez, según el capricho del pintor? Pero incluso si estabas pensando en las pinturas coloreadas de Polignoto o Zeuxis, ahora sabemos, oh Sócrates, que nunca podrían aspirar a comparar sus pigmentos con la realidad de un pai-

saje soleado. Pero se han pintado paisajes soleados, y lo que tú considerabas imposible ha ocurrido».

En mi gozo victorioso, no le permitiría al venerable embrollón argumentar que nunca había visto paisajes del sol pintados, y que nunca se había enterado de esas constantes de la percepción y esos milagros de la disposición mental que hacen posible el truco. Le llevaría a un colegio de párvulos y le mostraría a los niños jugando con dados de colores. Habría una hilera de dados rojos, verdes y amarillos, terminada por los dados superpuestos, y el niño la empujaría diciendo «chuf-chuf». «¿Qué tiene en común eso con un tren?», preguntaría yo triunfalmente. «¿Un que?», diría él. Y antes de que yo advirtiera el peligro, él me tendría a su merced. Si yo le explicara lo que son los trenes, él creería, o por lo menos fingiría creer, que se mueven por la tierra en forma de dados rojos, verdes y amarillos gritando «chuf-chuf». «O sino», diría, «¿por qué llamas a eso un tren? Y si no dice "chuf-chuf", ¿a qué vienen esas sílabas extrañas e insensatas?».

Tal vez entonces, por fin, algo humillados ambos, podríamos sentarnos y empezar a discutir la auténtica cuestión, que creo es que el lenguaje de las palabras y la representación visual tienen en común más de lo que generalmente nos inclinamos a admitir. Nos pondríamos de acuerdo en que el tren no es un parecido; es un intento por disponer los dados que tenemos de tal modo que puedan servir de tren en el suelo del cuarto de los niños. El niño no dice: «¿Vamos a representar un tren, papá?». Dice: «Hagamos un tren». Y entiende por tal algo así como un modelo rudimentario, una hilera de unidades que puede empujar y poblar en su imaginación.

¿Y es diferente el caso de la palabra «chuf-chuf»? Los trenes no hacen ese ruido, pero dentro de la estructura del medio lingüístico del niño —los fonemas de los lingüistas, o sea los dados con que se construye el castellano— la silaba «chuf» se parece más que otras al ruido de una caldera de vapor, de modo que ha sido

adoptada para representar las pulsiones del pistón; convención, por cierto, que probablemente perdura en países con trenes eléctricos que nunca han dicho nada ni remotamente parecido a «chuf».

En el lenguaje de las palabras, este tipo de imitación convencional desempeña un papel subsidiario. Pero creo que el estudioso de las imágenes visuales tendría que considerar esas llamadas imitaciones onomatopéyicas del sonido en el lenguaje por la luz que arrojan sobre sus propios problemas. En ningún otro terreno, me parece, se analiza mejor que en este campo restringido el enlace entre convención, disposición mental y percepción. Hemos visto que tales llamadas imitaciones no son propiamente imitaciones sino aproximaciones, dentro del medio dado de la lengua, al sonido oído. El sonido del tambor, por ejemplo, se imita por *rataplan* en francés; el inglés, que carece del fonema vocal nasal, usa las sílabas *rumtitum* que, para mi por lo menos, es una aproximación peor. Precisamente por esta razón, creo, la encontramos seguramente menos usada que su más logrado equivalente francés. No me sorprendería que el mejor ajuste del sonido francés produjera una mayor proyección e ilusión: en otras palabras, que sean más los franceses que oyen decir *rataplan* al tambor que los ingleses que oyen decir *rumtitum* a ese mismo tambor. Y para mí por lo menos, el gallo no dice «cock-a-doodle-doa» cuando llama a los ingleses por la mañana, ni *cocorico* como dice en francés, ni *kiao kiao* como en chino, sino *kikeriki*, como dice en alemán. O mejor —para no caer en el error de Sócrates—, no es precisamente *kikeriki* lo que dice; sigue hablando gallesco y no vienés. Mi percepción del sonido gutural de su llamada viene netamente coloreada por la interpretación habitual. Hasta qué punto viene coloreada, sería el problema de la separación entre naturaleza y convención; para contestar verídicamente tendríamos que ser capaces de comparar el sonido que el gallo produce realmente con el que oímos. Expresado así, resulta apa-

rente la dificultad, o tal vez la absurdidad, del problema. No se da realidad sin interpretación; tal como no existe el ojo inocente, no existe el oído inocente.

Tomemos una palabra onomatopéyica como «tic-tac». Algunos relojes tendrían que decir en realidad «tic-tic», ya que las unidades de sonido son casi idénticas, y sin embargo me siento compelido a organizar mis percepciones. Pero esta necesidad de organizar e interpretar no significa que quedemos desesperadamente presos de nuestra interpretación. Podemos experimentar y, mediante ensayos repetidos, aprender algo sobre tales impresiones. Una segunda interpretación puede expulsar a la admitida, y revelar un atisbo de la realidad que tiene detrás. Adoptando una actitud crítica ante mi audición de «tic-tac», puedo probar a oír otra cosa. Puedo aceptar la hipótesis conjetural de hacer que el reloj diga «tic-tic-tac», y si tengo éxito al proyectar esta variante, puedo concluir que el estímulo que agrupo de tales modos diferentes tiene que ser neutro. He hecho un descubrimiento sobre la realidad ensayando interpretaciones alternativas. Es lo que hicieron los artistas imaginativos cuando, desafiando a un público de creyentes en el «tic-tac», impusieron a la realidad una lectura alternativa, y así lograron gradualmente explorar la deslumbradora ambigüedad de la visión. En el lenguaje, naturalmente, la imitación de la naturaleza es marginal. Lo que nos imitamos unos a otros son nuestras hablas. Pero ni siquiera este proceso deja de encerrar lecciones para el estudioso de la mimesis. Como los lectores de este libro pueden esperar, ha resultado imposible analizar los sonidos del habla en sus estímulos componentes, por mucho cuidado que el fonetista ponga en atender al ruido y desdeñar los significados. Los que han probado a producir mecánicamente un habla artificial han hecho las observaciones más sorprendentes. Cuando se traduce, mediante aparatos especiales, el habla a impulsos luminosos, se descubre que ciertos sonidos que nos parecen idénticos son muy diferentes, mientras

que otros que aceptamos como muy diferentes dejan idénticos rastros visibles. Como el constructor del «facsímil», los hacedores del habla artificial descubrieron que el contexto y —en este caso — el orden de sucesión de los sonidos afectan a todo elemento. Si escuchamos al revés una cinta magnetofónica donde se ha registrado un enunciado hablado, no oímos simplemente los mismos ruidos en orden inverso; el resultado no se parece en nada al habla humana. Al querer diseñar una máquina mimética de los sonidos que produjera la impresión del habla real, los ingenieros tuvieron que recaer en la misma técnica experimental que es secular en el arte: inventaron un «sintetizador del habla» que traslada a sonido el habla visible, y por este medio ensayan pacientemente los efectos recíprocos que unos sonidos producen sobre otros. Se espera que el sintetizador del habla resuelva en breve la cuestión que el «oído inocente» no hubiera podido resolver nunca, la de cuáles son los indicios auditorios que nos hacen reconocer en los sonidos del habla lo que creemos que oímos.

Al aprender a hablar, seguimos un camino que es también parecido al del arte. Unos pocos esquemas simples son ajustados progresivamente para aproximarlos al sonido, sin necesidad de análisis. Al proponerse decir *Lisbeth*, un niño que sabía decir *papá* y *mamá* produjo el término intermedio *Pippa*, transposición de los sonidos que oía a los escasos fonemas de su lenguaje. Lo que llamamos un «acento extranjero» no es más que una extensión de ese «principio de Pippa». El extranjero imita los sonidos de una nueva lengua en la medida en que se lo permiten los fonemas de su lengua nativa. Los hábitos motores adquiridos tempranamente condicionan no sólo su habla, sino también el modo como «oye» la lengua. Sus esquemas primeros le han condicionado para atender a ciertos rasgos distintivos, desdeñando otras variaciones fortuitas y no pertinentes en el sonido, y nada resulta más difícil que el articular de nuevo el mundo del sonido. Una vez más, difícilmente podría ser más completo el paralelismo con lo que he-

mos ido descubriendo en este libro. Vimos al «principio de Pippa» en acción en nuestro estudio del papel de los estereotipos en el retrato. Un acento del habla, podemos sospechar, tiene muchas semejanzas con esas cualidades universales que llamamos «estilo».

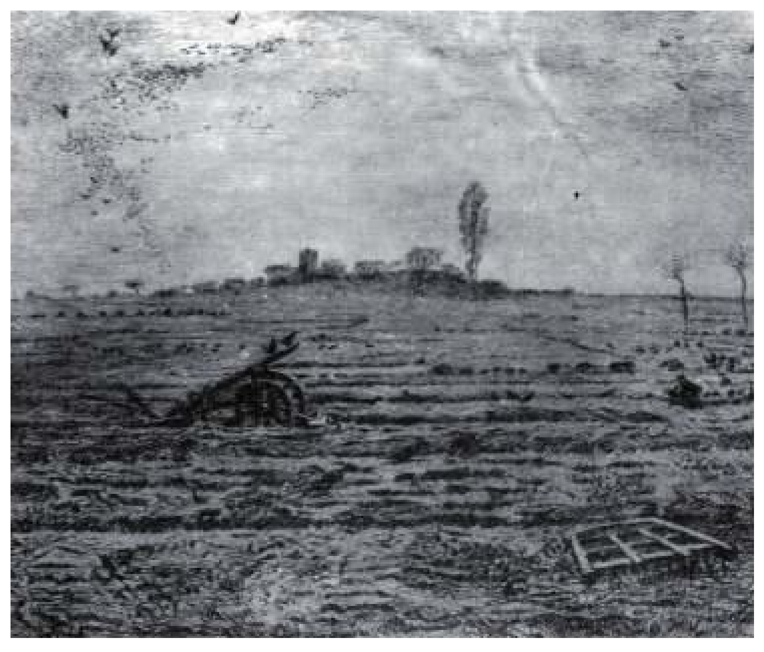
En esa tierra de nadie entre la psicología, la estética y la lingüística, pocas zonas están tan poco exploradas como las de la habilidad, y no es mi intención roturarla ahora. Pero creo que la habilidad manual en el arte, como la habilidad vocal en el habla, sigue a la conciencia de diferencias que tienen que señalarnos para que las percibamos. Siempre que se produce un choque de estilos cuando un artista pretende copiar una obra de una tradición diferente, aflora la importancia de esos hábitos motores.



300. Van Gogh, copia de *El trigal* de Millet, 1890.

Hemos visto, de hecho, que el artista que copia tenderá siempre a construir la imagen utilizando los esquemas que ha aprendido a manejar. En la conmovedora copia que hizo Van Gogh de un grabado de Millet (ilustración 300), su manera —sus hábitos

motores— se manifiesta por todas partes. Repite las afirmaciones de Millet (ilustración 301) en su propio acento. Es cierto que un acento muy fuerte y notorio puede a su vez aprenderse a imitar. El de Van Gogh es relativamente fácil de falsificar. Pero, después de todo, sus torbellinos de líneas pertenecen todavía a la macroestructura de su estilo. En la microestructura del movimiento y de las formas, el entendido encontrará el inimitable acento personal de un artista.



301. Millet, *El trigal*, 1867.

Cuando el medico italiano Morelli aplicó por primera vez métodos grafológicos sistemáticos al estudio de los dibujos, su nueva actitud científica despertó grandes esperanzas. Consistía precisamente en atender a los esquemas mínimos, a los hábitos de la pluma al indicar el lóbulo de una oreja o la uña de un dedo. ¿Por qué ese método no dio resultados más que cuando lo usaron los más eminentes expertos, y llevó a absurdos entre manos torpes? ¿Por qué auténticos expertos, tales como Max J. Friedländer, renunciaron a toda pretensión de análisis racional, procla-

mando que el reconocer el estilo personal es tan sólo cosa de intuición basada en experiencia?

El análisis de la percepción del lenguaje sugiere tal vez una dirección en la que puede encontrarse una respuesta a ese enigma. El acento personal de un artista no está hecho de individuales trucos manuales, que quepa aislar y describir. Es también cuestión de relaciones, de la interacción de incontables reacciones personales, de distribuciones y sucesiones que percibimos como un todo sin ser capaces de designar los elementos que entran en la combinación. Es muy posible que Friedlander tuviera razón al afirmar que el ojo adiestrado es el aparato registrador más sensible a esas impresiones totales que desafían al análisis. Guiándonos por la analogía del sintetizador del habla, sólo puede darse un modo de ahondar en los secretos de tales efectos totales: un comité de falsificadores tendría que someter sus resultados, variándolos sistemáticamente, a un comité de expertos, que podrían entonces determinar los criterios exactos por los que reconocen un Van Gogh.

II

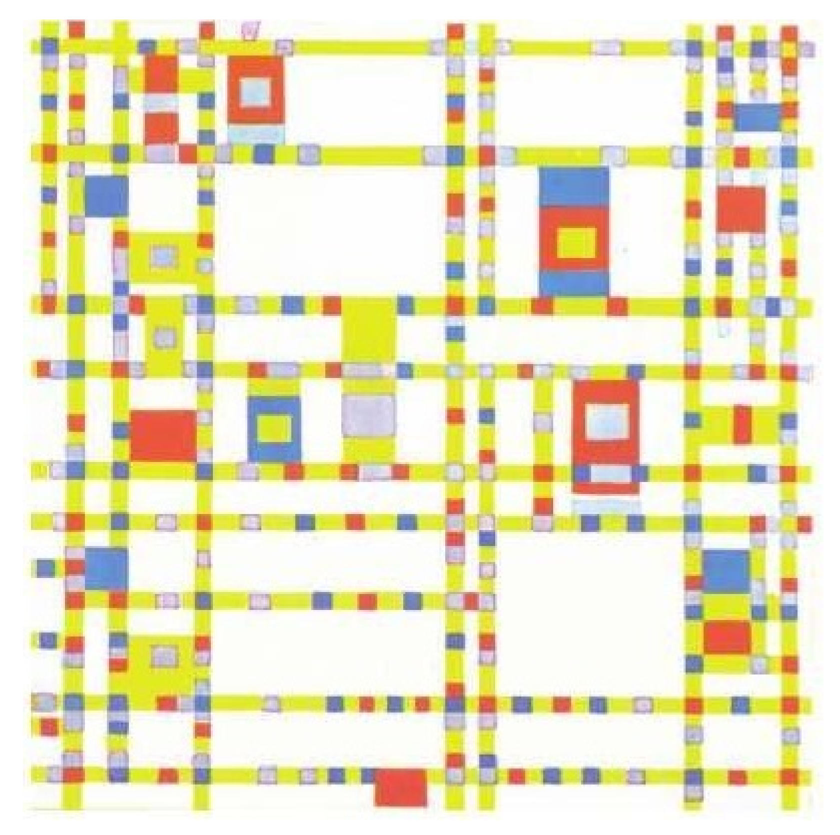
Con la cuestión del estilo personal hemos alcanzado la frontera de lo que usualmente se llama «representación». Se dice, en efecto, que en esos constituyentes últimos el artista se expresa a sí mismo. ¿Pero se da realmente una división tan tajante entre representación y expresión? Los resultados de nuestro capítulo anterior nos han llevado a ponerlo en duda, y la comparación con el lenguaje confirmará tal duda. Porque el lenguaje, como la imagen visual, no funciona sólo al servicio de la descripción factual y de la emoción subjetiva, sino también en la amplia zona entre dichos extremos, donde el lenguaje cotidiano comunica tanto los hechos como la tonalidad emotiva de una experiencia.

Y de hecho, en el *Cratilo*, Platón juega con la idea de que el principio de la onomatopeya, de los sonidos imitativos, pueda

extenderse más allá de los ejemplos obvios como los que he mencionado. La idea, pues, de que la imitación vocal no se detenga donde termina el reino de los sonidos, sino que se extienda hasta el de la vista y el movimiento: de que el sonido de *r* sugerirá algo fluyente o móvil, y el de *i* algo cortante o brillante. Es terreno peligroso, coto predilecto de chiflados e incluso de locos, pero creo que es un terreno por el que hay que pasar. Todos sentimos, en efecto, que los sonidos pueden imitar impresiones visuales o corresponderles: que palabras como «vívido», «chispa», «ágil», son en la lengua aproximaciones a la impresión visual tan buenas por lo menos como lo eran «tic-tac» o «chuf-chuf» a las auditorias. Lo que se llama «sinestesia», el fluir de las impresiones de una modalidad sensorial en las de otra, es un hecho atestiguado en todas las lenguas. Operan en ambas direcciones, de la visión al sonido y del sonido a la visión. Hablamos de colores altos y de sonidos claros, y todo el mundo nos comprende. Y tampoco son el oído y la vista los únicos sentidos que convergen así hacia un centro común. Para el tacto se dan términos como el de «voz aterciopelada» y «luz fría», para el gusto las «dulces armonías» de colores o sonidos, y así sucesivamente, en incontables permutaciones.

En todas las épocas los artistas se han interesado por estas correspondencias, evocadas por un poema famoso de Baudelaire, pero los románticos y simbolistas se volcaron particularmente en el estudio de las leyes de la sinestesia. Rimbaud asignó colores a cinco vocales, traduciendo así impresiones auditorias a visuales. Los músicos, a su vez, se aficionaron a representar mediante sonidos el mundo visible. Sólo necesitamos recorrer la lista de los títulos que Debussy puso a sus composiciones para ver su fe en la eficacia de tal evocación: *Brezales, Claro de luna, Fuegos artificiales*, representan o pintan experiencias visuales con las teclas del piano. Algunos artistas se entregaron al sueño de combinar el mundo del sonido y el de la visión en órdenes superiores: el pin-

tor fantástico Arcimboldo tomó la delantera en el siglo XVII con su piano de colores, y la idea persiste hasta Wagner y Scriabin, o la *Fantasía* de Disney. Finalmente, la pintura, retirándose del mundo de la pura visibilidad, recogió el desafío y exploró el mundo del sonido. Los intentos de Whistler son todavía vagos y algo indefinidos, pero Kandinsky llegó más allá, y en los cuadros que Mondrian tituló *Broadway Boogie-Woogie* (ilustración en color VII) encontramos un ejemplo de tal transposición, que parece generalmente aceptado y aceptable. Yo no sé exactamente lo que es el *boogie-woogie*, pero el cuadro de Mondrian me lo explica.



VII. Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-1943.

Y sin embargo, ¿podemos realmente comparar esas traducciones de esquemas sonoros a esquemas visuales con las versiones de

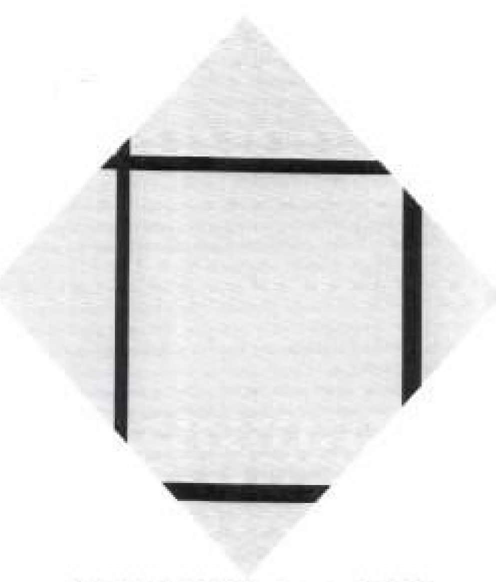
impresiones visuales en términos visuales? Concediendo incluso que la mayoría de nosotros experimenta imágenes sinestéticas con mayor o menor intensidad, ¿no son completamente subjetivas y privadas, inaccesibles e incomunicables? ¿Pueden darse auténticos descubrimientos objetivos de concordancias buenas y mejores en tan huidizos dominios, como se daban en el descubrimiento de analogías visuales para la experiencia visual? ¿Puede el mundo de la mente, o del sueño, explorarse mediante experimentos que produzcan convenciones aceptadas, como en el mundo del ojo despierto? Buena parte de nuestro juicio sobre el arte del siglo XX puede depender de nuestra respuesta a tales preguntas, porque si bien no todo, ni siquiera su mayoría, se orienta hacia la sinestesia propiamente dicha, todo o su mayoría aspira a representar el mundo mental, donde formas y colores equivalen a emociones. Creo que el análisis de la representación puede verdaderamente llevarnos a entender mejor tales tentativas, y a apreciar las posibilidades de cualquier nuevo experimento en esa dirección.

Aquel análisis, en efecto, nos ha enseñado a atender a tres componentes: el medio del artista, la disposición mental, y el problema de la equivalencia. Al hablar sobre arte, generalmente damos todo eso por sabido: son los ocho novenos del *iceberg* que permanecen sumergidos y no afloran a la conciencia. Pero a muchos estudiosos de la estética les ha naufragado el barco por no haberlos tenido en cuenta.

Para gozar el cuadro de Mondrian no necesito pensar en todo eso. Pero si alguien me preguntara en serio si Mondrian ha representado un fragmento de *boogie-woogie* tan exactamente que yo podría reconocer el estilo si lo oyera, yo tendría que señalar a los acantilados submarinos, o sea a la necesidad de un contexto en el que tenga lugar la comunicación. Haciendo el contexto lo bastante específico, yo podría. Confío que sobre elegir la melodía adecuada si alguien toca ante mí dos melodías diferentes: una

lenta y suave, y otra rápida y ruidosa. Porque allí el cuadro de Mondrian me daría un signo, una indicación para el juego que los psicólogos llaman de «emparejamiento». Para una simple elección, Mondrian me dice en qué clase, categoría o cajón de la música tengo que buscar el equivalente. Sin un conocimiento de las posibilidades, ese tipo de representación funcionaría incluso menos que la del mundo visible, y ya sabemos que ésta depende también de nuestro conocimiento de cómo podrían ser las cosas.

Pero nuestro análisis no es todavía del todo completo. Porque mi comprensión no depende sólo de mi previsión y experiencia de posibles tipos de música, sino también de mi conocimiento de posibles tipos de pintura: en otros términos, de la disposición mental con que encaro el cuadro de Mondrian.



302. Mondrian, *Pintura I*, 1926.

Para la mayoría de nosotros, el nombre de Mondrian suscita una expectativa de severidad de un arte de líneas rectas y pocos colores primarios formando rectángulos cuidadosamente equilibrados (ilustración 302). Ante ese trasfondo, el cuadro del *boogie-woogie* me da realmente una impresión de alegre abandono. Tie-

ne tanta menos severidad, en comparación con el otro estilo que tenemos en la mente, que no vacilamos en asociarlo con aquel estilo de música popular. Pero la impresión se basa de hecho en nuestro conocimiento de las muy restringidas elecciones que se ofrecían al artista dentro de la disciplina que se había impuesto. Imaginemos por un momento que nos dijeran que el cuadro es de Severini (ilustración 303), conocido por sus pinturas futuristas que intentan captar el ritmo de la música de baile en obras de brillante caos. (Seguiríamos pensando que el cuadro de Mondrian se clasifica con el *boogie-woogie*, o aceptaríamos que se titulara *Concierto de Brandnnburgo n.º 1* de Bach?



303. Severini, *Jeroglífico dinámico del salón de baile Tabarín*, 1912.

No creo que este análisis hable necesariamente en modo alguno contra el intento de usar las formas y los colores única-

mente como medio para representar el sentimiento. Porque si algo hemos aprendido en el curso de estos capítulos, es que una representación no es nunca una réplica. Las formas del arte, antiguo y moderno, no son duplicados de los que el artista tiene en la mente, como no son duplicados de lo que ve en el mundo exterior. En ambos casos son trasposiciones a un medio adquirido, a un medio desarrollado por la tradición y la habilidad, la del artista y la del contemplador.

Estoy convencido de que el problema de las equivalencias sinestésicas dejará de parecer embarazosamente arbitrario y subjetivo si también allí fijamos la atención, no en el parecido de los elementos, sino en las relaciones estructurales dentro de una escala o matriz. Cuando decimos que *u* es azul oscuro e *i* es verde claro, decimos bobadas en broma, o bobadas en serio si hablamos en serio. Pero si decidimos que *i* es más claro que *u*, encontramos un grado sorprendente de consentimiento general. Si somos todavía más cuidadosos y decimos que el paso de *u* a *i* es más bien ascendente que descendente, creo que la mayoría estará de acuerdo, cualesquiera que sean las explicaciones que cada cual se incline a ofrecer. He escogido este ejemplo porque creo que, una vez más, la investigación lingüística nos ofrece las mejores posibilidades para domesticar un poco este tan debatido problema. Fue el profesor Roman Jakobson quien me hizo notar que la sinestesia afecta a las relaciones únicamente. He puesto a prueba su sugerencia, mediante un juego de sociedad. Consiste en crear el medio más sencillo imaginable en el que todavía puedan apresarse relaciones, un lenguaje de dos palabras tan sólo: pongamos que sean «ping» y «pong». Si no tuviéramos otras y debiéramos nombrar un elefante y un gato, ¿cuál sería ping y cuál pong? Me parece que la respuesta está clara. O sopa caliente y un helado. Para mí por lo menos, el helado es ping y la sopa pong. ¿O Rembrandt y Watteau? Desde luego, en este caso Rembrandt sería pong y Watteau ping. No sostengo que esto funcione siem-

pre, y que baste con dos palabras para categorizar todas las relaciones. Encontramos a personas que difieren sobre el día y la noche y sobre lo masculino y lo femenino, pero tal vez esas respuestas divergentes se reducirían a la unanimidad si planteáramos las preguntas de otro modo: las muchachas lindas son ping y las matronas pong; todo puede depender del aspecto de la feminidad que la persona piensa, tal como el aspecto maternal y envolvente de la mujer es pong, pero su fisonomía cortante, fría y amenazadora puede ser ping para algunos.

En su obra reciente *La medida del significado*, el profesor Charles. E. Osgood y sus colaboradores han sometido a una técnica similar a un análisis estadístico riguroso. Pidieron a sus sujetos que situaran una noción tal como la de «señora» o «peñasco» en una escala que se extendía entre adjetivos en contraste tales como «rugoso» y «liso», «bueno» y «malo», «activo» y «pasivo». Como yo mismo en el juego de «ping» y «pong», encontraron un sorprendente acuerdo en preguntas aparentemente sin sentido, tales como la de si un peñasco está contento o triste. Su conclusión es que siempre colocamos a cualquier concepto en una matriz estructurada, que llaman el «espacio semántico», cuyas dimensiones fundamentales son las de «bueno» y «malo», «activo» y «pasivo», «fuerte» y «débil». Se puede objetar a ciertas premisas metodológicas de Osgood, pero creo que sin embargo tales observaciones nos abren un acceso al funcionamiento de los simbolismos tradicionales, las polaridades del yin y el yang en China, por ejemplo, o el sentido simbólico que la tradición occidental confiere a la luz y la tiniebla.



304. Lotto, *Alegoría*, 1505

El particular significado de la *Alegoría* de Lorenzo Lotto (ilustración 304), de la National Gallery de Washington, puede ser difícil de descifrar, pero las relaciones, el ping pong de la cosa, nos resultan tan claras a nosotros como a los coetáneos de Lotto. Evidentemente, el sátiro con su jarra de vino representa «los poderes de las tinieblas», y el lozano angelito con su compás es del partido de la luz. En el fondo, detrás del malvado sátiro, se ven tumultos y naufragios; detrás del angelito la montaña se eleva hacia el cielo, y una menuda criatura, bien dotada de alas, sigue el camino hacia la altura. El árbol de Palas, truncado a la izquierda, el lado siniestro, crece y perdura por la derecha. Las mismas

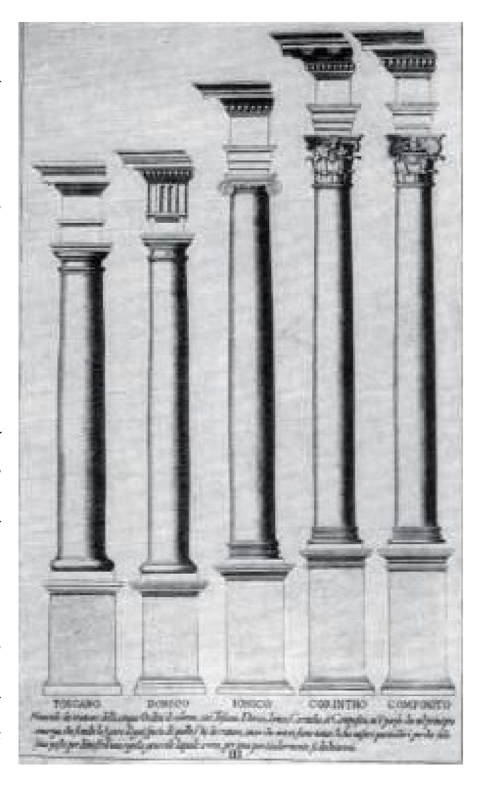
metáforas del lenguaje que usamos al describir el cuadro preservan las relaciones básicas en que se funda su simbolismo.

El cuadro de Lotto demuestra, por si hacía falta alguna prueba, que hace tiempo que los artistas se dieron cuenta de las potencialidades expresivas de formas y colores, mucho antes de que la teoría expresionista se concentrase en este aspecto de la pintura. Allá por el siglo XVIII, esta tradición práctica era a la vez un lugar común de los críticos. Así, Jonathan Richardson escribía: «Si el asunto es grave, melancólico o terrible, el tono general del colorido tiene que inclinarse al pardo, negro o rojo, y ser triste; pero que sea alegre y agradable en asuntos de dicha y de triunfo». Y: «Generalmente, si el carácter de la pintura es la grandeza o lo terrible o lo salvaje, como en batallas, robos, brujerías, apariciones, o incluso en retratos de personas de tales caracteres, hay que usar un lápiz grueso y atrevido; y al contrario, si el carácter es gracia, hermosura, amor, inocencia, etc., conviene un lápiz más fino, y un acabado mayor».

Para algunos lectores, estas palabras de un crítico del setecientos pueden parecer sorprendentemente modernas. Le pueden recordar preceptos parecidos de Delacroix y de Van Gogh, que abrieron el camino a Kandinsky y a su versión del arte abstracto. Pero me parece que tal similaridad es algo engañosa. Lo que Richardson recomienda para ciertos asuntos es una desviación de la paleta normal y el normal tipo de pincelada en dirección a unos tonos más oscuros o una menor finura. Al aconsejar así, daba por sentado que cada medio artístico posee su nivel propio de normalidad, que determina la expectativa del entendido, quien percibirá cualquier sutil desplazamiento en uno u otro sentido. Exactamente el mismo tono, pues, que le parecía expresivo de tristeza en una acuarela podía parecerle calmado y sereno en un dibujo a la pluma.

Me parece que esta conciencia de las relaciones es lo que a veces se echa de menos en los escritos de los expresionistas. En su

afán de abolir el imperio de las convenciones, quisieron buscar absolutos donde no cabe encontrar ninguno. Consiguientemente, a menudo hablaban como si una forma o un color dados estuvieran «cargados» inherentemente de un significado expresivo que estallaría en la mente del contemplador. Pero la comunicación artística no se parece en nada al arrojar bombas de mano. Tiene que haber no sólo un emisor, sino también un receptor adecuadamente afinado. En nuestra reacción a la expresión, no menos que en nuestra lectura de la representación, tienen que entrar en juego nuestras expectativas de posibilidades y probabilidades. Dado un teclado de relaciones, una matriz o escala con inteligibles dimensiones de «más» o «menos», tal vez no tenga límite el sistema de formas que pueden ser instrumento de la expresión artística en el sentido de la equivalencia. Los rígidos órdenes de la arquitectura antigua (ilustración 305) pueden parecer una matriz bastante recalcitrante para la expresión de categorías psicológicas y fisonómicas; sin embargo, no deja de tener sentido el que Vitruvio recomiende los templos dóricos para Minerva, Marte y Hércules, los corintios para Venus, Flora y Proserpina, mientras que a Juno, Diana y otras divinidades situadas entre ambos extremos se les asignan templos jónicos. Dentro del medio a la disposición del ar-



305. Vignola, *Los cinco órdenes de la arquitectura*, 1562.

quitecto, el dórico es netamente más viril que el corintio. Decimos que el dórico expresa la severidad del dios; y no porque el dios de la guerra y el orden dórico tengan necesariamente gran cosa en común. Siguiendo un estilo de pensamiento semejante, Poussin comparaba en una famosa carta las cualidades expresivas de la forma y el color con los llamados «modos» de la música antigua. El dórico vuelve a ser el modo severo, y por tanto adecuado a asuntos enérgicos; el modo frigio es apasionado, y comparable a la apropiada realización de temas bélicos. Poussin compara ese cambio de modos con los métodos de los poetas que ajustan el sonido de las palabras al tema del canto. Cuando Virgilio habla de amor, su sonido es dulce y armonioso; cuando el asunto es la guerra, el verso se precipita. El medio se usa para expresar o, como hubiera dicho Poussin, para «pintar las pasiones». No es una expresión inmediata, sino dependiente de las convenciones. Para los que ignoramos las posibilidades del verso latino, el sonido de los versos amorosos de Virgilio no diferirá mucho de aquellos en que describe la guerra; y de hecho, podremos propender a sospechar que el crítico fantasea. Pero al entender que Poussin sentía que la diferencia entre dos versos de Virgilio era análoga a la diferencia entre el amor y la guerra, podemos aproximarnos a la comprensión de los que él llama la «pintura de pasiones».

Nuestros yerros nos han llevado de vuelta al punto de partida de este libro, el concepto de estilo. Recordaremos de la introducción que la crítica del arte tomó la noción de los críticos literarios antiguos, especialmente de los maestros de la retórica. La aplicación del término a la pintura y a la escultura data precisamente del tiempo de Poussin.

En los escritos clásicos sobre retórica encontramos tal vez el análisis más cuidadoso de un medio expresivo que se haya hecho nunca. El lenguaje, para aquellos críticos, es un *organon*, un instrumento que ofrece a quien lo domina diversidad de escalas y

de «niveles» diferentes. Siempre que debaten la expresión, pues hablan de una rica gama de «expresiones».

Aquel sutil análisis del habla debería aportar un valioso suplemento, e incluso un correctivo, a las investigaciones de Osgood. Donde éste habla sólo de conceptos, aquellos críticos se fijaron en la influencia de las palabras, de su sonido y su connotación, sobre nuestras relaciones. Así, el griego Demetrio, en su tratado *Sobre el estilo* (escrito, según se cree, en el siglo primero de nuestra era), recomienda a sus lectores que presten atención a la distinción musical entre las palabras de sonido fino o rugoso. Al hablar de un héroe tan áspero y formidable como el Ayax homérico, el poeta hará bien eligiendo expresiones con sonidos rudos e incluso desagradables.

Pero la distinción básica que el orador debía observar era en realidad una distinción social, la gama de registros entre lo noble y la vulgar. Un idéntico sentido puede expresarse con palabras de niveles diferentes a lo largo de esta escala. Podemos decir «cara» o «rostro», «chica» o «doncella». Cicerón, que en sus diálogos sobre oratoria discute la apropiada elección del lenguaje, elabora la distinción estableciendo tres modos del habla: el sencillo, el mediano y el adornado. «El chico encuentra a la chica» sería de estilo humilde; «el mozo halla a la doncella» es adornado. Entonces como ahora, los términos arcaicos y anticuados parecían a menudo más nobles que los de uso corriente. Este desplazamiento de la tonalidad es bien conocido de los estudiosos del estilo: al admirar la fuerza y el poderío de la tradicional versión inglesa de la Biblia, tenemos que recordar que el paso del tiempo ha convertido el lenguaje humilde de los evangelios en el solemne estilo del arcaísmo.

Siempre se ha ofrecido, en materia de lenguaje, la tentación de tratar como equivalentes las escalas social, histórica y moral: a agrupar a lo antiguo con lo noble y lo digno, y a lo moderno con lo vulgar y lo disoluto. Afortunadamente, esa tendencia era

a veces contrarrestada por los que igualaban a lo sencillo y humilde con lo bueno, y a lo adornado con la rígido, afectado y degenerado.

Cuando Johann Joachim Winckelmann, en el siglo XVIII, aplicó por primera vez sistemáticamente las categorías estilísticas a la historia del arte, proyectó aquellas movibles categorías sobre la evolución de la representación. Mirando el arte griego con ojos hastiados por la exuberancia barroca y la frivolidad rococó, lo exaltó dándolo por simple y noble, expresión de no turbada inocencia y de contención moral. Ya no necesitan preocuparnos aquí las trampas psicológicas que se esconden en tales interpretaciones. Hemos visto que no podemos juzgar la expresión sin un conocimiento de la situación de elección, del *organon*. En la introducción he destacado que el desdén por la habilidad privará al historiador de la posibilidad de interpretar el estilo como expresión. Donde no tenemos ninguna clave, no podemos calibrar el significado de un rasgo particular.

Se recordará que el objetivo principal de los anteriores capítulos de este libro era el de investigar las limitaciones en la elección del artista, su necesidad de un vocabulario, y sus restringidas posibilidades de ampliar la gama de posibilidades representativas. El objetivo del presente capítulo es el de mostrar por qué esa limitación no es una debilidad, sino más bien una fuente de vigor para el arte. Donde todo es posible y nada inesperado, la comunicación tiene que romperse. Gracias a que el arte opera con un estilo estructurado, regido por la técnica y por los esquemas de la tradición, la representación pudo hacerse instrumento no sólo de información sino también de expresión. Habiendo iniciado estos capítulos hablando del logro de Constable, me gustaría concluir contrastando tales resultados con un regreso a su visión del arte.

III

Si Constable es un testigo tan crucial en nuestro debate, se debe precisamente a su actitud ambivalente frente al estilo, al prefabricado vocabulario de representación que heredó. Recordamos con qué violencia luchaba contra los «manierismos», contra el obsesivo recuerdo de cuadros que, pensaba él, oscurecían la visión de la naturaleza tanto en el artista como en el público. Y sin embargo, según nos cuenta Leslie: «Hablando de un joven artista que alardeaba de no haber estudiado las obras de los demás, dijo: "Después de todo, existe una cosa que se llama arte"».

El arte, naturalmente, es el lenguaje en el que sólo el maestro sabe expresar su visión. Hemos visto en capítulos anteriores lo que esta afirmación significa en la historia de la representación: porque, en otras palabras, el historiador del arte tiene derecho a buscar la derivación del vocabulario de cada artista en las tradiciones del pasado. Sería tarea para una monografía sobre Constable el refinar esa investigación, analizando los elementos que adoptó de los artistas que conocía y admiraba. Pero ahora nos interesan menos esas derivaciones visuales que su significado en términos de expresión, y en este punto el historiador hará bien limitándose a las interpretaciones explícitas que encuentra en las fuentes escritas de la época. En el caso de Constable, proporcionan no poca información.

El tema de elección de Constable, la pintura de paisaje, no había nacido como un estudio de las apariencias naturales: se había desarrollado dentro de los sistemas de modos y de temples que podían reflejarse en los diversos géneros poéticos, la epopeya (ilustración 306) o el idilio (ilustración 307).

306. Poussin, *Recogida de las cenizas de Focio*, 1648.



307. Claude Lorrain, *Pasisaje con Moisés y la zarza ardiendo*, 1664.

Cuando el joven Constable abrió un libro sobre el arte de la pintura que contenía la más completa exposición del género pai-

sajístico en inglés, la traducción de De Piles, pudo leer allí:

«Entre los varios estilos diferentes de paisaje, me limitaré a dos: el *heroico* y el *pastoril* o *rural*; porque todos los demás estilos son sólo mezclas de esos… El estilo heroico… es una ilusión placentera, y una especie de encanto, cuando lo trata un hombre de genio elevado… Pero si, en ese estilo, el pintor no tiene bastante talento para mantener el tono sublime, corre a menudo peligro de caer en la manera pueril.

»El *estilo rural* es una representación de países más abandonados al capricho de la naturaleza que cultivados. Vemos allí a la naturaleza en su simplicidad, sin ornato y sin artificio; pero con todas aquellas gracias con que ella se adorna a sí misma mucho más cuando se la deja sola que cuando el arte la constriñe».

Las palabras que aquí usa De Piles son un eco directo de la caracterización del «estilo humilde» dada por Cicerón. Y como el orador, el pintor daría por sentado que también su estilo tiene que aprenderse.





308. Gessner, *Escena de un bosque*, h. 1760; aguafuerte.
309. Waterloo, *Escena de un bosque*, h. 1650; aguafuerte.

Cuando Constable hacía su aprendizaje, existía un difundido tratado sobre la pintura de paisaje del suizo Salomon Gessner (ilustración 308), escritor e ilustrador de idilios. Leer el relato

que da Gessner de sus estudios es ver el trasfondo frente al cual hay que juzgar las declaraciones de Constable, porque Gessner mira todavía al «Arte» como un sistema de motivos convencionales que lo mejor es recoger de la tradición. Dice: «Los árboles fueron lo primero que ensayé: y escogí por modelo a Waterloo (ilustración 309). Cuanto más estudié ese artista, tanto más encontré en sus paisajes el verdadero carácter de la naturaleza… Para las rocas escogí las grandes masas de Berchem. Lorrain me adiestró en la disposición y la armonía de los primeros términos y las distancias que se desvanecen suavemente… Al volver a la naturaleza tras esos preparativos, encontré que mis esfuerzos eran mucho menos laboriosos».

Sabemos que el propio Constable ensayó el mismo modo de encararse con la naturaleza. Hemos visto sus copias, y él mismo lo dice en la famosa carta que cuenta su emancipación:

«Durante los dos últimos años he ido corriendo tras los cuadros y buscando la verdad de segunda mano… Volveré a Bergholt, donde me esforzaré por alcanzar una manera pura y sin afectación para representar las escenas que puedan atraerme… Queda mucho espacio para la pintura natural… El gran vicio del día de hoy es la *bravura*, el querer hacer algo que vaya más allí de la verdad…».

Hay protesta en esto, y rebelión, pero es una rebelión dentro de las categorías existentes. El «pintor natural» para el cual queda espacio cultivaría una versión del *style champêtre*. En fecha tan tardía como la de 1824, Constable escribía todavía a un amigo: «Creo que el verdadero sentimiento pastoril del paisaje es cosa muy rara… es de lejos el más encantador departamento de la pintura…».

Ahora bien, al decidir qué modo o estilo se apropiaría, Constable seguía una vez más la sabiduría tradicional codificada por De Piles. El crítico francés le diría:

«Raramente ocurre que un pintor tenga un genio lo bastante amplio para abarcar todas las partes de la pintura: lo común es que alguna parte atraiga en seguida nuestra elección, y nos llene tanto la mente que olvidamos los cuidados que se deben a las demás partes… los que practican lo pastoril se aplican estrechamente al color, para representar la verdad más vivamente. Ambos estilos tienen sus sectarios y partidarios. Los que siguen el heroico suplen por la imaginación lo que les falta de verdad, y no miran más allá.

«Como equilibrio al paisaje heroico, yo creo que sería adecuado poner en el pastoril, además de un gran carácter de verdad, algún efecto de la naturaleza emocionante y extraordinario, pero probable…».

Es muy posible que aquí Constable chocara con una contradicción en De Piles. Hemos visto en un capítulo anterior que el autor propugnaba distintas maneras de ejecución para ambos modos: «Tal como hay estilos de pensamiento, hay estilos de ejecución. He tratado de los dos que se refieren al pensamiento, a saber, el heroico y el pastoril; y encuentro que también hay dos en cuanto a la ejecución, a saber, el estilo firme y el pulido…

En el juego de ping pong de De Piles, lo pastoril era lo pulido. Constable, que seguía la dirección de la fidelidad y de los efectos naturales, tenía que rechazar tal categorización. Su estilo de fidelidad era áspero y enérgico.

Ni siquiera tal decisión, sin embargo, podía sorprender a ningún contemporáneo de Constable que hubiera leído a los clásicos. Lo sublime de la verdad y de la emoción auténtica, en contraste con la afectación, era, después de todo, el mensaje de uno de los más influyentes tratados de retórica, el atribuido a Longino.

Al llegar a este punto, su pongo que más de un lector se estará preguntando que vamos a ganar con este juego de encasillamien-

to intelectual. Mucha, me atrevo a pensar. Porque la tradición retórica puede ayudarnos a ver desde un enfoque inesperado no sólo el problema de la expresión, sino el de la expresión personal. El romanticismo nos ha enseñado a hablar del arte en términos de inspiración y de creatividad. Sólo le interesaba lo nuevo y original. La mera existencia de estilos y de tradiciones nos ha llevado a poner en duda el valor de aquel punto de vista para la historia del arte. Aquí, precisamente, la tradición retórica es un correctivo muy útil, porque proporciona una filosofía del lenguaje. Para esta tradición, la jerarquía de los modos, el lenguaje del arte, existe independientemente del individuo. El artista joven, nacido dentro del sistema, es quien tiene que escoger. Para ello tiene que estudiarse a sí mismo y seguir su inclinación, y en la medida en que logre su intento expresará también su personalidad.

Ahora bien, esta visión de la expresión personal como una serie de decisiones entre alternativas racionaliza desde luego demasiado las sutiles interacciones entre un artista y su estilo. Pero tiene la ventaja de que presenta precisamente aquel marco de situación social que Ernst Kris pedía con miras a alcanzar una más plena comprensión de la psicología del estilo. En un caso como el de Constable, tendría ciertamente que resultar posible la reconstrucción de algunas motivaciones sociales, históricas y psicológicas, que determinaron su elección aunque no «crearán su arte.

El elemento social era fuertemente percibido por Ruskin, qui en deploraba el hecho de que «la educación y las frecuentaciones tempranas de Constable indujeran una preferencia mórbida por los asuntos de bajo orden». No cabe duda de que Constable, hijo de un molinero, sabía muy bien cuál era su lugar en la escala social, y sentía orgullo del mismo. ¿No fue también Rembrandt hijo de un molinero, hasta convertirse en espantajo de los superrefinados? Para Constable, aspirar a lo elevado y lo heroico sería

falso e hipócrita. Pero aunque Ruskin seguía pensando en función de estrictas jerarquías sociales, los tiempos habían cambiado. Tal vez, después de todo, el futuro pertenecía a los plebeyos y a los humildes.

No sabemos gran cosa de las simpatías políticas de Constable, y no es de eso de lo que se trata ahora. Pero nadie cuya juventud coincidiera con la Revolución francesa podía permanecer indiferente al desafío que lanzó a la antigua jerarquía de valores. El «estilo humilde» se había asociado siempre con la verdad sin ornato. Entonces, aquella verdad había cobrado un nuevo patetismo. Había demasiada tibieza y demasiado conformismo en los altos estratos del arte y de la sociedad. Se habían vuelto conservadores *por elección*.

Ningún documento más revelador de esa acritud contra la que Constable se rebeló que los escritos de aquel simpático y prolífico proselitista en favor de los viajes pintorescos, el reverendo William Gilpin. Escribiendo en 1791, Gilpin aconsejaba al artista que no buscara la verdad visual:

«El aspecto de los árboles azules y rojos, si no es a distancia, ofende, y aunque el artista pueda apoyarse en la autoridad de la naturaleza para tal práctica, sin embargo el espectador, no versado en tales efectos, puede sentir desagrado. La pintura, como la poesía, se destina a producir placer: y aunque con tal mira el pintor tiene que evitar las imágenes que se han hecho gastadas y vulgares, de todos modos sólo debe fijarse en las que son fáciles e inteligibles. Ni la poesía ni la pintura son vehículo adecuado para la instrucción. El pintor hará bien evitando toda apariencia des usada de la naturaleza».

Como herederos que somas de la revolución romántica, encontramos algo chocante, casi inmoral, en tan franco manifiesto del conformismo tímido. Pero el historiador hace bien recordando que sus valores no son necesariamente los del pasado. El pasa-

je nos recuerda el importante hecho de que siempre tiene que haber dos ca ras para el progreso de los descubrimientos visuales: el artista que los hace y el público que está dispuesto a participar en el juego. Tal vez el público no hará ese esfuerzo más que en una situación en que la idea de la innovación, del descubrimiento y del progreso ha adquirido prestigio en otros terrenos. Es evidente que la época de Constable era así. ¿No recurría él mismo al prestigio de la ciencia para justificar sus experimentos?

Por muy aislado que Constable pudiera sentirse cuando se decidió por la fidelidad y la ciencia contra las fuerzas de la falsedad y la afectación, no era el único que se decidía así. Sólo tenemos que ver los prefacios de los poemas de Wordsworth, el de 1800 y el de 1815, para obtener un atisbo de la situación. Wordsworth, también, defendía el modo humilde de hablar contra las pretensiones de la «dicción poética»; también él veía al poeta «dispuesto a seguir los pasos del hombre de ciencia» en su búsqueda de la verdad, y también él pedía, como capacidad primera requerida para la poesía, «la facultad de observar con exactitud las casas como son en sí mismas, y con fidelidad describirlas». No son meros paralelismos. Da la casualidad de que la última cita procede de la edición de 1815 de los poemas de Wordsworth, cuyo ilustrador y a quien estaba dedicada no era otro que George Beaumont, el cliente y mentor de Constable.

A grandes rasgos, éste es el marco, la situación, que determinaba las alternativas abiertas a un artista joven de la extracción y la generación de Constable. Pero la elección misma no puede venir completamente determinada desde fuera. Era la suya, arraigada en su pasado y en su personalidad. ¿Puede el historiador asomarse a tales secretos? Constable nunca nos falla cuando la interrogamos. Y su respuesta muestra tanta inteligencia psicológica, que poco cabría añadir a sus palabras en el siglo de Freud: «El sonido del agua que se escapa de los diques de los molinos, etc., los juncos, los viejos maderos podridos, los postes viscosos, la obra

de ladrillo, me gustan esas casas… Nunca dejare de pintar lugares así… la pintura no es para mi más que otra palabra que significa sentimiento, y yo asocio "mi infancia sin cuidados" con todo lo que se encuentra en las riberas del Stour: esas escenas me hicieron pintor».

El observador Leslie nos dice todavía más: una información que no requiere comentarios para el que sepa calibrar las analogías y equivalencias de la mente soñadora. Cuando pasaban junto a unos pastes húmedos al lado de un viejo molino, Constable dijo: «Me gustaría que pudieras cortarlos y mandarme las puntas».

He evocado a Freud. Podría haber citado también a William James, que usa una imagen maravillosa: «Así como las abejas en enjambre se agarran unas a atrás hasta llegar a las pocas cuyas paras se adhieren a la rama de que pende el enjambre, así ocurre con los objetos de nuestro pensamiento: penden unos de otros por enlaces de asociación, pero la fuente *originaria* de todos ellos es el innato interés que el primero poseyó un día».

«El interés que penetra el sistema entero» de la vida profesional de Constable — porque éste es el tipo de interés que William James comenta— brota de aquel interés primigenio y primario por los postes viscosos del molino de su padre. Para el muchacho Constable, tuvo que ser exaltante el descubrir que existía un lenguaje que permitía representar y ampliar aquel interés originario. Los escenarios rurales en general, y los molinos de agua (ilustraciones 31, 310 y 311) en particular, tenían un lugar fijo en el vocabulario del arte del paisaje. Que otros como Turner desarrollaran el ex trema heroico de la escala; él presionaría hasta lograr que la tradición rural holandesa se adaptara cada vez más a la representación de los aspectos por los que el paisaje le era querido. Aquí atisbamos las hondas fuentes que nutrieron su insatisfacción por los esquemas idílicos prefabricados, su deseo de ir más allá y descubrir la verdad visual. No cualquier verdad. He-

mos visto que todas las pinturas tienen que ser interpretaciones, pero que no todas las interpretaciones son igualmente validas. Constable explica a menudo que verdad es la que él persigue: «Luces-rocíos-brisas-lo floreciente y la fresco, nada de lo cual ha sido todavía perfeccionado por ningún pintor del mundo». Por cariño a todo aquello consideraba que tenía que evitar las obras de los demás, y por el mismo cariño miraba a las suyas como experimentos. Cuando el viejo Fuseli hizo la famosa observación de que los paisajes de Constable le incitaban a pedir el capote y el paraguas, demostró comprender la especie de verdad a que aspiraba el maestro. No lo seco sino la húmedo, no lo lineal sino lo atmosférico, no lo permanente sino la fugaz. Como dijo el propio Constable en el prefacio a la publicación de reproducciones de sus paisajes, quería «dar a un breve momento arrebatado al tiempo huidizo una existencia duradera y serena». Duradera y serena. Haremos bien recordando estas hermosas y honestas palabras antes de precipitarnos a abrazar la opinión de que los cuadros acabados de Constable son menos interesantes, menos artísticos que sus esbozos.



310. Constable, boceto para *Granja en el valle*, h. 1835.

La fuente de esta preferencia es clara. Preferimos la sugestión a la representación, hemos ajustado nuestra expectativa para gozar con el mero acto de adivinar, de proyectar. Y racionalizamos la preferencia fantaseando que el esbozo tiene que estar más cerca de lo que el artista vio y sintió que la obra acabada. No niego que los artistas son humanos y que a veces estropean sus obras. Pero considero una herejía el pensar que todo cuadro registra a la fuerza una impresión sensorial o un sentimiento. Toda la comunicación humana se produce a través de símbolos, a través del medio del lenguaje, y cuanto más articulado sea el lenguaje, mayor será la probabilidad de que el mensaje se transmita. El sentido privado de la obra de Constable sólo es interesante para el psicólogo. De no haber sido un artista, sino un loco incapaz de comunicación articulada, se hubiera contentado coleccionando postes viscosos. Pero era un artista, y nacido en una situación en que aquella particular inclinación podía llevar a la experimentación y el descubrimiento en las artes visuales. Un descubrimiento fue el desplazar la escala, el ajustar la paleta a una mayor clari-

dad; otro, los danzantes puntos lumínicos que los contemporáneos, todavía no adiestrados a ver la naturaleza en tales términos, llamaban «la nieve de Constable, (ilustración 310). El hecho de que ahora sabemos otras cosas no debe llevarnos a menospreciar el logro a que apuntaba el artista. «El centelleo con reposo… es mi combate en este momento», escribe. Y de otra tela: «He puesto mi cuadro en un estado muy hermoso; he conservado mi claridad sin más manchones, y he preservado al Todopoderoso su luz del día». Y finamente: «He estado muy ocupado con el cuadro para Vernon (ilustración 312). Aceitando, quitando, puliendo, rascando, etc., y parece que le ha sentado muy bien. La "escarcha" y la "nieve" han desaparecido, dejando en su lugar plata, marfil, y un poco de oro". No conozco descripción más hermosa de esa transfiguración que sólo el arte puede lograr. Los psicoanalistas hablan aquí de sublimación: y ciertamente no dudo de que la aguanieve y la nieve que Constable obtenía en su pintura inacabada tenían que estar más cerca de la satisfacción instintiva, para un pintor para quien la palabra pintura no significaba otra cosa que sentimientos. Constable citó con aprobación la definición de un amigo suyo, llamándola útil y amplia: «Todo el objetivo y la dificultad del arte (y de todas las bellas artes) es *unir la imaginación con la naturaleza*».



311. Constable, boceto para *Granja en el valle*, h. 1835.



312. Constable, *Granja en el valle*, h. 1835.

El *Wivenhoe Park* de Constable (ilustración en color I), el cuadro que hasta ahora no nos ha fallado, nos ayudará a dotar de un sentido preciso y bien delimitado esta idea de unir la imaginación con la naturaleza, el mundo interior con el exterior. Mirémoslo por un momento en su contexto histórico y social. Wivenhoe Park era una casa de campo propiedad del general Rebow, que sentía simpatía por el joven artista y en parte le encargó el cuadro para ayudarle económicamente, ayuda tanto más necesaria ya que Constable quería casarse.

Una generación antes, Gainsborough, tan admirado por Constable, declinó con cortesía pero con firmeza una parecida propuesta de que pintara el aspecto auténtico de una casa de campo: «Mr. Gainsborough presenta sus humildes saludos a Lord Hardwicke, y siempre tendrá a honra el estar empleado en cualquier cosa para Su Señoría. Pero en lo que toca a *vistas reales* de la naturaleza en este país, nunca ha visto ningún lugar que ofrezca asunto ni para la más pobre imitación de Gaspar o de Claude…; si Su Señoría desea algo tolerable que lleve el nombre de Gainsborough, el asunto enteramente… tiene que ser de su propio cerebro».

Poseemos también una carta escrita por Constable a su prometida mientras trabajaba en *Wivenhoe Park*: «Avanzo muy bien con mis cuadros… El del parque es el más adelantado. La gran dificultad ha sido el meter todo lo que ellos querían. A mi izquierda hay una gruta con unos olmos, en la punta de un estanque; en el centro está la casa encima de un hermoso bosque; y muy lejos, a la derecha, está un pabellón de caza, que era necesario añadir; de modo que mi perspectiva abarcaba demasiado espacio. Pero hoy he dominado la dificultad, y la cosa empieza a gustarme».

Gainsborough, hombre del siglo XVIII, piensa que la mera imitación del paisaje real es indigna de un artista interesado por las criaturas de su cerebro, por el lenguaje de la imaginación. Constable siente la misma dificultad, aumentada por las exigencias de su literalista cliente, que quería ver registrados en la tela todos los rasgos notables de su hermosa finca. Pero para él la tarea no es un insulto sino un desafío. Educado en el amor a la naturaleza condigno en un contemporáneo de Wordsworth, se ha forjado un lenguaje a la vez verídico y poético, que le permite satisfacer la demanda de exactitud de su cliente y su propio deseo de poesía.

El objetivo de este libro era explicar por qué el arte tiene una historia, no por qué dicha historia se desarrolló en una dirección más bien que en otra. No creo que a esta segunda pregunta pueda contestarse nunca de modo completo. Los datos de que disponemos para reconstruir la situación en que Constable pintó *Wivenhoe Park* son excepcionalmente ricos, pero (quién podría pretender que las pocas direcciones a las que apuntan pueden hacer más que señalar su posición aproximada en el mapa de la historia? Y precisamente porque el historiador no puede explicar nunca con plenitud la individual obra de arte, junto con todas las decisiones que supuso el hacerla, tampoco el psicólogo puede nunca interpretar plenamente su sentido para el aficionado interrogador. Tal vez esta admisión sorprenda a cualquier lector que se haya sentido inquieto ame una manera tan racionalista de encarar el arte. Pero es racional, me parece, sostener que el sentido de la expresión humana escapará siempre a la explicación científica. ¿No hemos vista que nuestras reacciones en la vida, ante la interacción de estímulos de luz o forma no menos que ante las expresiones faciales o los sonidos del habla, son siempre inmediatas, globales, no analizadas, y en este sentido intuitivas? Cuando comprendemos, comprendemos directamente, como comprendemos el sentido de una fase musical o la inflexión de una voz. El místico y el irracionalista yerran sólo al pensar que esta intuición tiene que ser siempre superior a la razón, infalible. Se dan malentendimientos de la expresión, como se dan otras reacciones equivocadas. El enforque racional puede ayudar a eliminar tales errores, mostrando lo que es imposible que una obra de arte significara dentro del marco de su estilo y su situación. Habiendo así restringido la zona de los equívocos, tiene que retirarse; porque lo particular, en toda su riqueza, tiene que escapar de la torpe red de conceptos generales que construimos para contestar a nuestra veintena de preguntas. Creado como instrumento auxiliar para orientarnos por el mundo de las casas, nues-

tro lenguaje es notoriamente pobre cuando intentamos analizar y categorizar el mundo interior.

Al investigar el desarrollo del lenguaje de la representación, puede ser que hayamos ganado cierta comprensión de cómo se articulan otros lenguajes de equivalencias. Y es que, en el fondo, el verdadero milagro del arte no es que permita al artista crear la ilusión de la realidad. Es el hecho de que, bajo las manos de un gran maestro, la imagen se hace traslúcida. Al enseñarnos a mirar al mundo con ojos frescos, nos da la ilusión de que miramos a los invisibles reinos de la mente, a condición de que supiéramos, como dice Filóstrato, servirnos de nuestros ojos.

Panorámica

Varios amigos que han leído el manuscrito de este libro me han instado a que concluya con una recapitulación. Pero no querían que yo me armara otra vez de redes de alambre y cristales de ventana para demostrar que la total ambigüedad de la visión estática monocular es lógicamente compatible con las tesis de la perspectiva geométrica e incompatible con la idea de que «realmente» vemos al mundo plano o curvado. Ni deseaban tampoco otra demostración de las razones por las que toda representación tiene que permitir necesariamente un número infinito de interpretaciones, y por las que la selección de una lectura compatible con nuestra expectativa tiene que corresponder siempre al observador. En sí mismas, después de todo, estas pruebas no afectan directamente al arte, y la cuestión artística es la que esta panorámica debería ajustar focalmente. Por suerte, me di cuenta de que ya tenía escrita la panorámica, aun de antes de embarcarme en este libro. Mencioné en el prefacio que el plan de esta investigación se originó en ciertas ideas que expresé en *La historia del arte*. Me refiero a los pasajes donde intenté establecer la conexión entre los experimentos de los artistas del siglo XX y los problemas que planteó el triunfo de la habilidad representativa en los descubrimientos visuales de los impresionistas. Espero que al encontrarlos en este nuevo contexto, el lector podrá pensar que lo que eran entonces afirmaciones no sostenidas puedan leerse ahora a la luz de una teoría explicativa:

«¿Pero con qué tendría que experimentar un pintor, y por qué no podría contentarse sentándose ante la naturaleza y representándola tan bien como sabe? La respuesta parece ser que el arte ha perdido la orientación porque los artistas han descubierto que la simple demanda de que «pinten lo que ven» se contradice a si misma. Esto parece una de esas paradojas con que los artistas y críticos modernos gustan de irritar al sufrido público; pero para quienes han seguido este libro desde el principio, no debería resultar difícil de entender. Recordamos como el artista primitivo acostumbraba a construir a partir de formas simples una cara, pongamos por caso, en vez. de copiar una cara real… A menudo hemos mirado atrás, a los egipcios y su método de representar en una imagen todo lo que sabían, y no lo que veían. El arte griego y romano insufló vida en aquellas formas esquemáticas; el arte medieval las usó a su vez para narrar la historia sagrada, el arte chino para la contemplación. Nadie acuciaba al artista a "pintar lo que veía". Tal idea no despuntó hasta la época del Renacimiento. Al principio pareció que todo marchaba bien. La perspectiva científica, el *sfumato*, el colorido veneciano, el movimiento y la expresión, se añadieron a los medias de que disponía el artista para representar el mundo circundante; pero cada generación fue descubriendo que quedaban todavía insospechadas "bolsas de resistencia", fortalezas de convenciones que obligaban al artista a aplicar las formas aprendidas en vez de pintar lo que realmente velan. Los rebeldes del siglo XIX se propusieron barrer todas aquellas convenciones; se las atacó una tras otra, hasta que los impresionistas proclamaron que sus métodos les permitían verter a la tela el acto de la visión con "exactitud científica".

»Los cuadros que resultaron de tal teoría eran muy fascinadoras obras de arte, pero no deberíamos rehusar percatarnos del hecho de que la idea en que se basaban sólo era una verdad a medias. Hemos llegado a darnos cuenta progresivamente, desde aquellos días, de que nunca podremos separar tajantemente lo

que vemos de lo que sabemos. Una persona que ha nacido ciega, y que luego adquiere la vista, tiene que *aprender* a ver. Con un poco que nos disciplinemos y nos observemos a nosotros mismos, todos podemos descubrir que lo que llamamos ver viene invariablemente coloreado y conformado por nuestro conocimiento (o creencia) de lo que vemos. El hecho resalta cuando ambos factores entran en conflicto, lo cual ocurre cuando nos equivocamos al ver. Por ejemplo, a veces vemos un pequeño objeto cercano a nuestros ojos como si fuera una gran montaña en el horizonte, o un papel que vuela al viento como si fuera un pájaro. Una vez que sabemos que nos habíamos equivocado, ya no logramos ver como antes. Si tuviéramos que pintar aquellos objetos, deberíamos usar formas y colores distintos antes y después del descubrimiento. Lo cierto es que, en cuanto tomamos un lápiz y nos ponemos a dibujar, toda la noción de rendirse pasivamente a lo que llaman nuestras impresiones sensoriales se convierte realmente en un absurdo. Si nos asomamos a la ventana, podemos ver el panorama de mil maneras distintas. ¿Cuál de ellas es nuestra impresión sensorial? Pero tenemos que escoger; tenemos que empezar por alguna parte; tenemos que construir alguna imagen de la casa al otro lado de la calle, y de los árboles que tiene enfrente. Hagamos lo que hagamos, siempre tendremos que empezar apoyándonos en algo por el estilo de las líneas o formas "convencionales". Podemos censurar al "egipcio" que hay en nosotros, pero no podremos nunca derrotarlo del todo».

De todo lo que he aprendido desde que escribí esas palabras, lo más importante es que la última frase se queda corta. El «egipcio» que hay en nosotros es en último término la mente activa, de aquel «esfuerzo tras el sentido» al que no podemos derrotar sin que el mundo se nos descomponga en una ambigüedad total. Pero eso no supone necesariamente que el resultado final de la representación del artista tenga que regirse por su interpretación inicial. El pequeño objeto cercano y la gran montaña en el hori-

zonte, el papel que revolotea y el pájaro, podrían realmente representarse en la tela mediante formas idénticas, aunque raras veces lo serían. Estrictamente hablando, después de todo, en la posibilidad de tales errores, que tomemos una cosa por otra, se basa la posibilidad de que una pintura ilusionista engañe al ojo. Pero el ver la mancha en la tela cercana como una montaña distante significa transformarla a su vez de acuerdo con su significado. Tales transformaciones explican la paradoja de que el mundo no puede nunca parecerse del todo a un cuadro, pero un cuadro puede parecerse al mundo. No es el «ojo inocente», sin embargo, lo que puede lograr esa correspondencia, sino la mente inquisitiva que sabe explorar las ambigüedades de la visión. Al escribir *La historia del arte*, tuve una intuición de que las exploraciones hechas por artistas surrealistas en el dominio de las formas ambiguas, el juego de «¿conejo o pato?», ofrecería el mejor punto de entrada en el laberinto de la representación:

«El artista que desea "representar" una cosa real (o imaginada) no empieza abriendo los ojos y mirando, sino tomando colores y formas y construyendo la imagen requerida. La razón por la que a menudo olvidamos esta simple verdad es que en la mayoría de las pinturas del pasado se daba el caso de que cada forma y cada color significaban una sola cosa de la naturaleza: las rayas pardas querían decir troncos de árbol, las manchas verdes hojas. La manera como Dalí hace que cada forma represente varias cosas a la vez puede hacernos observar los muchos significados posibles de cada color y cada forma, así como un retruécano logrado nos hace observar las funciones de las palabras y su sentido».

Lo que yo no sabía entonces es que precisamente el «esfuerzo tras el sentido», que nos permite descifrar aquellos «criptogramas en la tela» de que habla Winston Churchill, tenderá a escondernos la ambigüedad tanto como sea posible. Esta misma repugnancia a reconocer la ambigüedad tras el velo de la ilusión ha hecho también que la senda de esta investigación sea para el lector

un poco más ardua de lo que hubiera querido. Tanto más debo esperar que no sólo haya ayudado a contestar algunas viejas preguntas, sino a plantear otras nuevas.

BIBLIOGRAFÍA
Y
NOTAS

TÍTULOS COMPLETOS
DE LOS LIBROS A VECES CITADOS EN FORMA ABREVIADA

Alberti, Leone Battista, *Delli Pittura* y *De statua*, en *Kleine Kunsttheoretische Schriften*, vol. II, ed. de Hubert Janitschek, Quellenschriften für Kunstgeschichte, Viena, 1877 (versión castellana de *Sobre la pintura*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976).

Allport, F. H., *Theories of Perceptioni and the Concept of Structure*, Nueva York y Londres, 1955 (versión castellana: *El problema de la percepción*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974).

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception*, Berkeley, 1954. Londres, 1956 (versión castellana: *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, EUDEBA, Buenos Aires, 1973).

Becatti, Giovanni, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florencia, 1951.

Boring, Edwin G., *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, Nueva York y Londres, 1942 (versión castellana: *Historia de la psicología experimental*, Paidós, Buenos Aires, 1964).

Cherry, Colin, *On Human Communication*, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1957.

D'Alton, J. F., *Roman Literary Theory and Criticism*, Nueva York y Londres, 1931.

Evans, Ralph M., *An Introduction to Color*, Nueva York y Londres, 1948.

Friedländer, Max. J., *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford y Zurich, 1946 (versión castellana: *El arte y sus secretos*, Juventud, Barcelona, 1969).

Gibson, James J., *The Perception of the Visual World*, Boston, 1950 (versión castellana: *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974).

Gombrich, Ernst H., *The Story of Art*, Londres, 1950 (versión castellana: *La historia del arte*, Debate, Madrid, 1997).

Havek, Friedrich A. von, *The Sensory Order*, Chiago y Londres, 1949.

Hebb, Donald O., *The Organization of Behavior*, Nueva York, 1949 (versión castellana: *Organización de la conducta*, Debate, Madrid, 1987).

Hildebrand, Adolf von, *Das Problemder Formin der bildenden Kunst*, Estrasburgo, 1893.

Ivins, WilliamM, *Prints and Visual Communication*, Cambridge (M.) y Londres, 1953 (versión castellana: *Imagen impresa y conocimiento*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975).

Junius, Franciscus, *The Pinting of the Ancients*, Londres, 1638.

Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, de Philip McMahon, Princeton, 1956 (versiones castellanas: *Tratado de la pintura*, Espasa Calpe, Madrid, 1964; Goncourt, Buenos Aires, 1975; Editora Nacional, Madrid, 1976).

Leslie, C. R., *Memoirs of the Life of John Constable*, (1843), ed. de Jonathan Mayne, Londres, 1951.

Malraux, André, *La Psychologie d'art*. Vols. I y II, Ginebra, 1947-1948; vol. III, París, 1950. Ed. revisada: *Les Voix du silence*, París, 1951 (versión castellana: *Las voces del silencio*, Emecé, Buenos Aires, 1967.

Metzger, Wolfang, *Gesetze des Sehens*, Frankfurt del Meno, 1953.

Osgood, Charles E., Method and Theory in Experimental Psychology, Nueva York, 1953 (versión castellana: *Curso superior de psicología experimental*, Trillas, México, 1969).

Popper, Karl R., *The Open Society and its Enemies*, Londres, 1945, 1957 (versión castellana: *La sociedad abierta y sus enemigos*, 2 vols., Paidós, Buenos Aires, 1969).

Rewald, John, *The History of Impressionism*, Nueva York, 1946 (versión castellana: *Historia del impresionismo*, 2 vols., Seix Barral, Barcelona, 1972.

Ruskin, John, «Modern Painters» (1843) y «The Elements of Drawing» (1857), en *The Works of John Ruskin*, 39 vols., ed. de E. T. Cook y Alexander Wedderburn, Londres, 1903-1912.

Sakanishi, Shio, *The Spirit of the Brush (The Wisdomof the East Series)*, Londres, 1939.

Schäfer, Heinrich, *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig, 1930.

Sze, Mai-Mai, *The Tao of Paintig: A Study of the Ritual Disposition of Chinese Paintig, with a Translation of Chieh Tzu Yüan Hua Chuan (Mustard Seed Garden Manual of Painting): 1969-1701*, 2 vols. Nueva York y Londres, 1956.

Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scutori ed archievtori* (1550), ed. de Gaetano Milanesi, Florencia, 1878-1885 (versiones castellanas: *Vidas de artistas ilustres completas*, Iberia, Barcelona, 1975, y *Vidas de grandes artistas*, Aguilar, Madrid, 1964, y Editorial Mediterráneo - EDIME, Madrid, 1966).

Vernon, M. D., *A Further Study of Visual Perception*, Cambridge (Massachusetts), 1952.

Weizsäcker, Viktor von, *Der Gestaltkreis: Theorie der Einheit von Vahrnehmen und Bewegen*, 4.ª ed., Stuttgart, 1950.

Wölfflin. Heinrich, *Die kassische Kunst*, Munich, 1915 (versión castellana: *El arte clásico*, El Ateneo, Buenos Aires, 1969).

Wölfflin, H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915 (versión castellana: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1969).

Woodworth, R. S., y Schlosberg, Harold, *Experimental Psychology*, Nueva York, 1954 (versión castellana: *Psicología experimental*, EUDEBA, Buenos Aires, 1967.

Wreszinski, Walter, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, Leipzig, 1923.

Zangwill, O. L., An Introduction to Modern Psychology, Londres, 1950 (versión castellana: *Introducción a la psicología moderna*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1962).

Notas

INTRODUCCIÓN

Pág. 3 EPÍGRAFE: «Da das Kunstchaffen, was es sonst immer sei, jedenfalls ein seelisch-geistiger Vorgang ist, muss die Wissenswchaft von der Kunst Psychologie sein. Sie mag auch etwas anderes sein, Psychologie ist sie unter allen Umständen». Friedländer: *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford y Zurich, 1946, pág. 128. La cita se ha traducido a partir de la versión inglesa de E. H. Gombrich.

Pág. 4 HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, prefacio a la 7.ª ed. alemana.
ESTÉTICA CONTRA ILUSIÓN: Véase mis predecesores en las Conferencias Mellon, especialmente Étienne Gilson, *Painting and Reality*, Nueva York y Londres, 1957, cap. VIII (versión castellana: *Pintura y realidad*, Aguilar, Madrid, 1972).
¿CONEJO O PATO?: Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, 1953, pág. 194, vol. II (versión castellana: *Investigaciones filosóficas*, UNAM, México, 1963).

Pág. 5 LA IMAGEN EN EL ESPEJO: Hay un diagrama sencillo en la *Enciclopedia británica*, 14.ª edición, 1929, vol. XV, pág. 590; y una ilustración de la ilusión de pequeño tamaño en G. A. Storey, *The Theory and Practice of Perspective*, Oxford, 1910, pág. 262.
KENNETH CLARK, «Six Great Pictures, 3: "Las Meninas" by Velázquez», en *The Sunday Times*, Londres, 2 de junio de 1957, pág. 9.

Pág. 6 TEORÍA DEL ARTE NO FIGURATIVO: E. H. Gombrich, «The Tyranny of Abstract Art», en *Atlantic Month-*

ly, abril de 1958. El título es de los editores; el de Grombrich era: «The Vogue of Abstract Art».

Pág. 7 PLATÓN, *Sofista*, 266 C; Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Nueva York, 1939 (versión castellana: *Estudios sobre iconología*, 8.ª Alianza, Madrid, 1989).
EL MUNDO VISIBLE Y EL INVISIBLE: La alusión es al discípulo de Rembrandt, Samuel van Hoogstraeten, que subtituló *De zichtbare Werelt* [El mundo visible] su libro *Inleyding tot de Hooge Schoolle der Schilderkonst*, Rotterdam, 1678. Según Houbraken, planeaba una continuación, *De Onzichtbaere Werelt* [El mundo invisible], que hubiera tratado de la imaginería religiosa y secular.
LIBROS DE ARTISTAS Y PROFESORES DE ARTE: Frédéric Schmid, The *Practice of Painting*, Londres, 1948, sobre obras del siglo XVIII. Para más bibliografía, véase Capítulo V.

Pág. 8. STILUS: «Artifex Stilus», Cicerón, *Brutus*, 96. Más referencias en C. T. Lewis y C. Shon, *A Latin Dictionary*, Oxford, 1879.
RETÓRICA Y CRÍTICA: J. F. D'Alton, *Roman Literary Theory and Criticism*, Nueva York y Londres, 1931, con rica bibliografía.
CATEGORÍAS DE LA EXPRESIÓN: Son pasajes claves: Cicerón, *Orator*, 20, y *De oratore*, III, 199. Para más referencias, véase D'Alton, *Roman Literary Theory*, cap. II, y el lúcido estudio de W. Rhys Roberts en su introducción a *Demetrius: On Style*, Loeb Classical Library, 1953.
METÁFORAS: Larue van Hook, *Metaphorical Terminology of Greek Rethoric and Literary Criticism*, Chicago, 1905. Numerosos ejemplos latinos en Becatti, *Arte e gusto*, Florencia, 1951, con rica bibliografía.
APLICACIÓN A LAS ARTES VISUALES: Algunas referencias históricas en Heinz Weniger, *Die drei Stilcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung*, Göttinger Studien

zur Pädagogik, vol. 19, Lagensalza, 1932, y en Werner Hofmann, «"Manier" un "Stil" in der Kunst des 20. Jahrhunderts», en *Studium Generale*, 1955.
QUINTILIANO: *Institutio oratoria* XII, 10, 1-10. Para bibliografía, véase Becatti, *Arte e gusto*.
ASIANISMO: Véase D'Alton, *Roman Literary Theory*, cap. IV. El paisaje clave está en el prefacio a Dionisio de Halicarnaso, *Los oradores antiguos* (Ad Ammaeum).
SÉNECA: *A Lucilio, Epístolas Morales*, CXIV.

Pág. 9. TÁCITO: «Vidit namque… cum conditione temporum et diversitate aurium formam quoque ac speciem orationis esse mutandum». *Dialogus de oratoribus*, 19.
CICERON: *Académica*, II, 20 y 86.
MIMESIS: H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Dissertationes Bernenses. Ser. I, fasc. 5. Berna, 1934.
PLINIO: Ed. anotada con versión italiana de Silvio Ferri, Roma, 1946. Para las fuentes de Plinio, véase también Carl Robert, «Die Kunsturteile des Plinius», en *Archäologische Märchen*, Berlín, 1886, cap. II, y Becatti, *Arte e gusto*.
VASARI: Julius von Schlosser, *La letteratura artistica*, Florencia, 1956, con rica bibliografía puesta al día por Otto Kurz (versión castellana: *La literatura artística. Manual de la historia moderna del arte*, Cátedra, Madrid, 1976). Para el trasfondo, véase también E. H. Gombrich, «The Renaissance: Concept of Artistic. Progress and its Consequences, en *Actes du XVII Congrès International d'Histoire de l'Art; Amsterdam, 23-31 Juillet 1952*, La Haya, 1955.
VASARI: *Vite*, vol. I, p. 453.

Pág. 10. VASARI SOBRE DADDI: *Vite*, vol. I, pág. 585.
VASARI SOBRE MASACCIO: *Vite*, vol. II, pág. 288.
JONATHAN RICHARDSON: *The Theory of Painting*, Londres, 1715, citado aquí según *The Works of Jonathan Richardson*, Londres, 1792, págs. 61 y 62.

BARRY: *The Works of James Barry*, Londres, 1809, vol. I, pág. 521.

Pág. 12. LA CONFERENCIA DE CONSTABLE EN HAMPSTEAD: 1836, en Leslie, *Memoirs*, pág. 327.
JOHN RUSKIN: *Modern Painters*, vol. I, parte I, sec. I., cap. II; *Works*, vol. III, pág. 140.
PLINIO: *Historia natural*, XI, 146. Debo esta referencia al profesor Harry Bober.
HISTORIA DE LA ÓPTICA PRIMITIVA: Útil perspcctiva en Gezenius ten Doesschate, *De derde commentaar van Lorenzo Ghiberti in verband met de middeleuwsche optick*, tesis, Utrecht, 1940.
TOLOMEO: *L'Optique de Claude Ptolémée*, ed. de Albert Lejeune, Lovaina, 1956.

Pág. 13. ALHAZEN: Hans Bauer, «Die Psychologie Alhazens auf Grund von Alhazens Optik», en *Beiträge zur Geschichte des Mittelalters*, vol. X, pág. 5, Münster y Westfalia, 1911. La única edición de Alhazen es todavía la confusa versión latina incluida en A. F. Risnerus, *Opticae Thesaurus*, Basilea, 1572. El pasaje citado se basa en Alhazen, vol. II, pág. 17.
TEORÍA DE LA PERCEPCIÓN DESDE LOCKE A HELMHOLTZ: E. G. Boring, *Sensation and Perception*, especialmente cap. III, Nueva York y Londres, 1942.
KONRAD FIEDLER: «Moderner Naturalismus und Künstlerische Wahrheit», en *Schriften über Kunst*, Leipzig, 1896, pág. 177.
ADOLF VON HILDEBRAND: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Estrasburgo, 1893, pág. 14. La influencia de Friedler y Hildebrand se discute en Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, Nueva York, 1936 (versión castellana: *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, 1979).

Pág. 14. INICIOS DE LA HISTORIA DEL ARTE: Véase mi capítulo sobre «Kunstwissenschaft», en *Das Atlantisbuch der Kunst*, de Martin Hürlimann, Zúrich, 1952, págs. 653 y 654, con más bibliografía.
BERNARD BERENSON: *The Florentine Painters of the Renaissance*, Nueva York y Londres, 1896, págs. 4 y sigs. (versión castellana: *Los pintores italianos del Renacimiento*, El Ateneo, Buenos Aires, 1944, y Argos, Barcelona, 1954).
HEINRICH WÖLFFLIN: *Die klassische Kunst*, Múnich, 1899.
WÖLFFLIN: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.
ALOIS RIEGL: *Stilfragen*, Berlín, 1893 (versión castellana: *Problemas de estilo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980).

Pág. 15. FRANZ WICKHOFF Y WILHELM RITTER VON HARTEL: *Die Wiener Genesis*, Viena, 1895.
RIEGL SOBRE HILDEBRAND: «Naturwerk und Kunstwerke», en *Gesammelte Aufätze*, Augsburgo y Viena, 1929, págs. 65-70.
ALOIS RIEGL: *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Viena, 1901, 2.ª ed. 1927. La versión de B. Forlati Tamaro y M. T. Ronga Leoni, *Industria artistica tardoromana*, Florencia, 1953, lleva una detallada introducción de Sergio Bettini, con bibliografía.

Pág. 16. RIEGL SOBRE EL ESTILO: *Kunstindustrie*, 1927, 2.ª ed., pág. 394. Para una discusión de las ideas de Riegl sobre psicología de la percepción táctil, véase G. Révész, *Die Formenwelt des Tastsinnes*, vol. II, La Haya, 1938, págs. 74 y sigs., y Viktor Lowenfeld, *The Nature of Creative Activity*, Londres, 1939.
MEYER SCHAPIRO; «Style», en *Anthropology Today*, ed. al cuidado de A. L. Kroeber, Chicago, 1953, pág. 302. Véase también mi lección inaugural en *Art and Scholarship*, University College, Londres, 1957, reimpresa en *College Art Journal*, vol. XVII, 1958.

LA VIDA CÍCLICA DE LAS ARTES: Vasari, *Vite*, vol. I, pág. 243.
EXPRESIÓN DE LA ÉPOCA: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, ed. al cuidado de F. Brunstäd, Leipzig, 1907, págs. 94 y 107 de la Introducción (versión Castellana: *Filosofía de la Historia*, Zeus, Barcelona, 1970).
CARL GUSTAV CARUS: *Neun Briefe über die Landschaftsmalerei* (1815-1834), Leipzig, 1835, carta 5.ª, pág. 81.
PELIGRO DE LAS EXPLICACIONES MITOLÓGICAS: Véase mi lección en *Art and Scholarship*, cit. anteriormente.

Pág. 17. HANS SEDLMAYR: «Die Quintessenz der Lehren Riegls», en Alois Riegl. *Gesammelte Aufsätze*, citado anteriormente para la pág. 15, págs. XXXI y sigs.
KARL R. POPPER: *The Poverty of Historicism*, Boston, 1957, pág. 149 (versión castellana: *La miseria del historicismo*, Taurus, Madrid, 1960).
EXPLICACIONES FÁCILES: Para una crítica más específica de tales tendencias, véanse mis artículos sobre Giulio Romano, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F., vol. VIII, 1935, especialmente pág. 140, y mi discusión con E. von Garger, «Wertprobleme und mittelalterliche Kunst», en *Kritische Berichte*, vol. VI, 1937, partes 3 y 4: más recientemente, en mi recensión de *The Social History of Art*, de Arnold Hauser, en *Art Bulletin*, marzo de 1953, pág. 82, y en mi Conferencia Ernest Jones sobre «Psychoanalysis and the History of Art», en International Journal of Psycho-Analysis, vol. XXXV, 1954, parte IV reimpresa en Benjamin Nelson (ed.), *Freud and the Twentieth Century*, Nueva York, 1957 [Meridian Paperback] y Londres, 1958. Para críticas parecidas en campos vecinos, véase Edward Sapir, *Culture, Language and Personality*, ed. de G. Mandelbaum, Berkeley y Los Angeles, 1957, pág. 177; Ernst Robert Curtius, *European Litterature and the Latin Middle Age*,

versión de Willard R. Trask, Nueva York, 1953, pág. 15 (versión castellana: *Literatura europea y Edad Media latina*, FCE, México, 1976), y René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature*, Nueva York, 1956, especialmente caps. XI y XIV (versión castellana: *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1966).

Pág. 18. UNIDAD BIOLÓGIGA DE LA HUMANIDAD: Para una discusión del problema desde el punto de vista del psicoanálisis, véase H. Hartmann, Ernst Kris y R. M. Loewenstein, «Some Psychoanalytic Comments on Culture and Personality», en *Psychoanalysis and Culture*, ed. de George W. Wilbur y Werner Muensterberger, Nueva York, 1951. Para el enfoque del antropólogo, véase Franz Boas, *Primitive Art*, Nueva York, 1955, cuyo prefacio rechaza enérgicamente todas las explicaciones de las culturas primitivas en términos de una «mentalidad primitiva».
EMANUEL LOEWY: *Die Naturwiedergabe in der älteren griechsichen Kunst*, Roma, 1900. Para una valoración reciente de las teorías de Loewy, véase Schapiro en *Anthropolgy Today*, cit. anteriormente para la pág. 16, pág. 301.

Pág. 19. IMÁGENES EN LA MEMORIA: Sobre lo difícil que es definir este concepto, véase Woodworth y Schlosberg, *Experimental Psychology*, Londres, 1955, págs. 720 y 816.
JULIUS VON SCHLOSSER: «Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter», en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. XXIII, 1903, pág. 279, y en su libro *Die Kunst des Mitelalters*, ed. de A. E. Brinckmann, Berlín, 1923. Para una valoración reciente, véase O. Kurz, «Julius von Schlosser: personalità-metodo-lavoro», en *Critica d'Arte*, vol. XI-XII, 1955, págs. 402-419.
ABY WARBURG: «Dürer und die italienische Antike» (1905), en *Gesammelte Schriften*, ed. de Gertrud Bing, Leipzig y Berlín, 1932, vol. II, págs. 445-449: para otros ejemplos de su uso del término, véase bajo *Antike: Wirkungen y Pathosstil* en el

índice de esa edición. Para una valoración reciente, véase Fritz Saxl, «Three Florentines», en *Lectures*, Londres, 1957, vol. I, págs. 331-344.

Pág. 20. INVESTIGACIÓN DE LAS CONTINUIDADES: Además de los escritos de los seguidores inmediatos de Warburg, especialmente Fritz Saxl y Erwin Panofsky, y de muchos artículos en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, véase Henri Van de Waal, *Drie eewen vaderlandsche Geschieduitbeelding: 1500-1800. Een inconologische Studie*, La Haya, 1952.

ANDRÉ MALRAUX: *La Psychologie de l'art y Les Voix du silence*. Véase mi recensión, «Andre Malraux and the Crisis of Expressionism», en *The Burlington Magazine*, diciembre de 1954.

CURTIUS; *European Literature*, cit. anteriormente para la pág. 17.

QUINTILIANO: «Tradi enim omnia, quae ars efficit, nom possunt. Nam quis pictor omnia, quae in rerum natura sunt, adumbrare didicit? Sed percepta semel imitandi ratione adsimulabit quidquid acceperit. Quis non faber vasculum aliquod, quale nunquam viderat, fecit?», en *Instituto oratoria*, vol. VII, n.º X, pág. 9. Véase Becatti, *Arte e gusto*, pág. 180.

Pág. 21. FAMILIA DE FORMAS: William Morris, en conferencia *The Lesser Arts* (1877), contesta a Quintiliano a través de los siglos: «No creo que sea demasiado decir que nadie, por originalidad que tenga, puede hoy día ponerse a dibujar el adorno de una tela o la forma de una vasija ordinaria […] de otro modo que produciendo una modificación o degradación de formas usadas hace cientos de años».

William Morris, *On Art and Socialism*, ed. De Holbrook Jackson, Londres, 1957, pág. 20.

JAMES J. GIBSON: *The Perception of the Visual World*, Boston, 1950, pág. 129.

DONALD O. HEBB: *The Organization of Behavior*, Nueva Yo-

rk y Londres, 1949, pág. 44.
RALPH M. EVANS: *Introduction to Color*, Nueva York y Londres, 1948, pág. 181.

Pág. 22. WOLFGANG KÖHLER: *Dynamics in Psychology*, Nueva York, 1?40, pág. 89 (versión castellana: *Dinámica en psicología*, Paidós, Buenos Aires, 1970).
RUDOLF ARNHEIM: *Art and Visual Perception*, Berkeley. California, 1954 y Londres, 1956.
CUBISMO: Arnheim, pág. 93.
WILLIAM M. IVINS: *Prints and Visual Communication*, Cambridge (Massachusetts), y Londres, 1953.
ANTON EHRENZWEIG: *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*, 1953 (versión castellana: *Psicoanálisis de la percepción analítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977).

Pág. 23. KARL R. POPPER: The Open Society and its Ennemies, vol. II. págs. 213 y sigs. Véase también su capítulo «The Philosophy of Science», en *British Philosophy in the Mid-Century*, ed. al cuidado de Cecil. A. Mace, Londres, 1957, págs. 155-194.
GIBSON: *Perception of the Visual World*, pág. 222.
L. VON BERTALANFFY: «Theoretical Models in Biology and Psychology», en *Theoretical Models and Personality Theory*, ed. de David Krech y George S. Klein, Durham, N. C, 1952, pág. 28.
PIAGET: Por ejemplo, Jean Piaget, *The Child's Construction of Reality*, versión de Margaret Cook, Londres. 1955, especialmente págs. 350 y sigs. (versión castellana: *La reconstrucción de lo real en el niño*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976).
FREUD Y SUS DISCÍPULOS: Por ejemplo, H. Hartmann y Ernst Kris, «The Genetic Approach Psychoanalysis», en *The Psychoanalitic Studys of the Child*, vol. I, Nueva York, 1945, págs. 11-30: H. Hartmann, Ernst Kris y R. M. Loewenstein, «Comments on the Formation of Phychic Structure», en ibíd.,

vol, II, 1946, págs. 11-38.
MAQUINAS QUE APRENDEN: Wladislaw Sluckin, *Minds and Machines*, Harmondsworth, 1954, págs. 32 y sigs. (versión castellana: *La cibernética, cerebros y máquinas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1964).
CATEGORIZACIÓN: Para una clara formulación reciente, véase Jerome S. Bruner, «On Perceptual Readiness», en *Psychological Review*, vol. LXIV, n.° 2, 1957; reimpreso en David C. Beardslee y Michael Wertheimer (eds.), Readings in Perception, Nueva York, 1958, con más bibliografía.

Pág. 24. FRIEDRICH AUGUS VON HAYEK: *The Sensory Order*, Chicago y Londres, 1952.
BRUNER Y POSTMAN: Según el resumen de Allport, *Theories of Perception and the Concept Structure*, cit., pág. 376, con más bibliografía. Los iniciadores de esa orientación fueron Edward C. Tolman y Egon Brunswik, a cuyo artículo en colaboración «The Organism and the Causal Texture of Environment», en *Psychological Review*, vol. XLII, 1935, me he referido en el Prefacio.
POPPER: *The Logic of Scientific Discovery*, Londres y Nueva York. 1959 (versión castellana: *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid, 1977).

Pág. 25. ERNST KRIS: *Psychoanalytic Explorations in Art*, Nueva York, 1952, pág. 21 (versión castellana: *Psicoanálisis del Arte y del Artista, Psicoanálisis de lo cómico y Psicología de los procesos creadores y El arte del insano*, Paidós, Buenos Aires. 1964).
MODAS Y GUSTO: Véanse mis artículos: «Visual Metaphors of Value in Art», en *Symbols and Values An Inicial Study*, Thirteenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy and Religion, ed. al cuidado de Lyman Bryson y otros, Nueva York, 1954: «Psycho-Analysis and the History of Art», cit. anteriormente para la pág. 17, y «The Tyranny of Abstract Art», cit. anteriormente para la pág. 6.

Pág. 29. EPÍGRAFE: «La peinture est la plus étonnante magicienne; elle sait persuader, par les plus évidentes faussetés, qu'elle est la vérité pur», J. E. Liotard, *Traité… de la peinture*, Ginebra, 1781, ed. moderna, 1945, cap. I.

CONSTABLE EN 1816: Michael Kitson, «John Constable, 1810-1816: A Chronological Study», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XX, julio-diciembre de 1957.

LA PINTURA COMO CIENCIA: La cuarta conferencia de Constable en la Royal Institution, 1836, en Leslie, *Memoirs*, pág. 323.

Pág. 30. PIGMENTOS REPRESENTANDO LUZ: La discusión más reciente está en Evans, *An Introduction to Color*, págs. 92 y 93 y 309 y 310, con bibliografía. Falta escribir la historia del problema. Wolfgang Schöene, *Über das Licht in der Malerei*, Berlín, 1954, se concentra en la luminosidad de los colores y casi nunca toca el problema de la representación. Algunas notas históricas se encontrarán en Wilhelm Seibt, *Helldunken*, Frankfurt del Meno, 1885. Pasajes claves son Alberti, *Della Pittura*, cit., págs. 77 y 136 y 137; Vasari, *Vite*, cit., vol. VI I, pág. 647; Ruskin, *Modern Painters*, vol. I, parte I, sección 2, cap. 1: «Of Truth of Tone»; vol. IV, parte I, sección I, cap. III: «Of Turnerian Light»; Hippolyte A. Taine. *Philosophie de l'Art*, París, 1865, vol. I, pág. 4 (versiones castellanas: *Filosofía del Arte*, Aguilar, Madrid, 1957; Barcelona, 1960, y Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1968 y 1969); Hermann von Helmholtz. «Optisches über Malerei», en *Vorträge und Reden*, vol. II, Braunschweig, 1884; Georg Hirth, *Aufgaben der Kunstphysiologie*, Múnich y Leipzig, 1891, págs. 171-184; M. Luckiesh, *Light and Shade and Their Application*, Nueva York, 1916, cap. X; Arthur Pope, *The Language of Drawing and Painting*, Cambridge

(Massachussets), 1949, y observaciones de Matisse citadas en Alfred H. Barr, *Matisse*, Nueva York, 1951, pág. 552.

Pág. 33. DIORAMA: Leslie, *Memoirs*, pág. 106.
WINSTON CHURCHILL: *Painting as a Pastime*, Londres, 1948, Nueva York, 1950, págs. 28 y 29.

Pág. 34. LA OFICINA DE CORREOS: Para un panorama general de la teoría de la información, véase Colin Cherry, *On Human Communication*; para los aspectos psicológicos, véase Fred Atteneave y Malcom D. Arnoult, «The Quantitative Study of Shape and Pattern Perception», en *The Psychological Bulletin*, vol. LIII, n.º 6, 1956, con bibliografía sobre artículos anteriores: véase también Osgood, *Method and Theory*, págs. 229 y 237, para el aspecto neurológico. Un ejemplo de brujería ingenieril con gradaciones: K. Bischoff y O. Schott, «Eine neue Kontrastverstärkungseinrichtung für Röntgenaufnahmen», en *Fortschritte auf dem Gebiete der Röntgenstrahlen*, vol. LXXXVII, n.º 2, 1957.

Pág. 35. DESCUBRIMIENTO DE LA LUZ Y LA SOMBRA: Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Múnich, 1923, Índice 7, «Licht und Schatten», pág. 948.

Pág. 38. NOTACIONES GRÁFICAS: Discusiones magistrales en Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton, 1943, págs. 47 y 48, 63-68 y 133-135, e Ivins, *Prints and Visual Commmmication*, pág. 66.

Pág. 40. EL VIOLÍN DE CREMONA: Véase E. H. Gombrich, *La historia del arte*, cit., págs. 374-375; según Leslie, *Memoirs*, pág. 114.
EL DIARIO FARINGTON: (8 de mayo de 1799), cit. de *Great Paintings from the National Gallery of Art*, ed. al cuidado de Huntington Cairns y John Walker, Washington D. C., 1952, pág. 114.

EL ESPEJO DE CLAUDE: Christopher Hussey, *The Picturesque*, Londres, 1927, pág. 107.

Pág. 42. EVANESCENCIA: Por ejemplo, Leslie, *Memoirs*, pág. 100.

Pág. 43. «FEA COSA VERDE»: Sidney J. Key, *John Constable*, Londres, 1948, pág. 88.

Pág. 44. ERNEST WILHELM VON BRÜCKE: *Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste*, Leipzig, 1887, pág. 157.
EL DESLUMBRAMIENTO: Wilhelm Ostwald. *Malerbriefe*, Leipzig, 1904, pág. 151.

Pág. 46. RELACIONES: Para una historia de este descubrimiento, véase Boring, *Sensation and Perception*, especialmente pág. 255.
WOLFGANG KÖHLER: *Gestalt Psychology*, Nueva York, 1929, págs. 167 y 168 (versión castellana: *Psicología de Ut forma. Su ttoritt y sus liltimm experiencias*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972); para experimentados emparentados, véase Osgood, *Method and Theory*, pág. 279; para una visión crítica, D. W. Hamlyn, *The Psychology of Perception*, Londres, 1957, pág. 61.
LO QUE TENEMOS EN LA RETINA: Véase Charles E. Osgood, pág. 197.

Pág. 47. EL MUNDO ESTABLE: Gibson, *Perception of the Visual World*, especialmente capítulo III.
LAS CONSTANCIAS: Osgood, pág. 271 y sigs.; M. D. Vernon, *A Further Study of Visual Perception*, cap. VI; Gibson, cap. IX; Woodworth y Scholosberg, cap. XV; Metzger, *Gesetze des Sechens*, cap. IX, todos con bibliografías.
CUADROS VISTOS DE LADO: D. Katz, «Zwei Beiträge zur Theorie der Wahrnehmung», en *Theoria*, Gotemburgo, 1951, págs. 89-102.

Pág. 48. EMBARRARLO: Leslie, *Memoirs*, pág. 96.
BORRADO: ibíd., pág. 218.

Pág. 49. El FIN DEL ARTE: ibíd., pág. 97.
LIMPIADO DE PINTURAS: Para el aspecto químico, véase Gilson, *Painting and Reality*, cit. anteriormente para la pág. 4, cap. III, parte 3, con bibliografía. Véase también: National Gallery (Londres), *An Exhibition of Cleaned Pictures*, Londres, 1947.

Pág. 51. CICERÓN: *De oratore*, vol. III, pág. 98.
EL BARNIZ OSCURO DE APELES: «Umum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat [...] ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimius floridis colonibus austeritatem occulte daret», Plinio, *Historia natural*, XXXV, pág. 97. Llamé la atención sobre este pasaje en una Carta al *Burlington Magazine*, vol. XCII, 1950.

Pág. 53. LA IMAGEN DE CERA: Julius von Schlosser, «Porträtbildnerei in Wachs», en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. XXXI, 1911.
DISPOSICIÓN MENTAL: Para comentarios recientes y bibliografía, véase Woodworth y Schlosberg, *Experimental Psychology*, especialmente págs. 830 y sigs.; Allport, *Theories of Perception and the Concept of Structure*, págs. 208 y sigs., y J. S. Bruner, «On Perceptual Readiness», cit. anteriormente para la pág. 23. La tradición alemana de la *Einstellung* queda resumida en Hubert Rohracher, *Einführung in die Psychologie*, Viena, 1946, pág. 336 (versión castellana: *Introducción a la psicología*, Editorial Científico Médica, Madrid, 1967).
HORIZONTE DE EXPECTATIVAS: Debo la locución a K. R. Popper.
BOCACCIO; *Decamerón*, jornada VI, cuento 5.

Pág. 54. MALRAUX: *Les voix du silence*, y mi recensión cit. anteriormente para la pág. 20.

CAPITULO II

Pág. 55. EPÍGRAFE: «Dieser Schematismus unseres Verstandes, in Ansehung der Erscheinungen [...] ist eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwelich jemals abraten [...] werden». I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Riga, 1787, págs. 180 y 181 (versión castellana: *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1978, pág. 185).
LUDWIG RICHTER (Adrian Ludwig), *Lebenserinnerungen eines deurschen Malers*, edición de Heinrich Richter, introducción de Ferdinand Avenarius, Leipzig, 1909, págs. 176 y 177. Wölfflin se refiere también al pasaje, al comienzo de *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Principios de historia del arte)*.
ÉMILE ZOLA, *Meis haines*, París, 1886; véase *Collection des oeuvres complètes Émile Zola*, vol XXIII, París, s. f., pág. 176.
FOTOGRAFIÁS DE MOTIVOS DE PINTORES: Véase las comparaciones, por John Rewald, de cuadros de Cezanne con fotografías de sus temas, en *Art News*, vol. 43, 1944, n.º 1, 11 y 12, y un parecido estudio de los motivos de Van Gogh en Art News Annual, n.º 19, 1949. También Erle Loran, *Cezanne's Compositions*, 2.ª edición, Berkeley, 1946, y Josiah de Gruyter, *Vincent van Gogh*, La Haya, 1953. Para un desafío deliberado a la cámara, véase Pietro Annigoni y Alex Sterling, *Spanish Sketchbook*, Londres, 1957.

Pág. 57. LA IMAGEN EN LA RETINA: Véase arriba notas a la pág. 46. Uno de los primeros en protestar contra la ingenua suposición de que la mente mira a esa imagen fue Thomas Reid, *An Inquiry into the Human Mind. On the Principles of Common Sense*, Edimburgo, 1764.

Pág. 58. GEORGE INNES: *Life, Art and Letters of George Innes*, Nueva York, 1917, citado en *Great Paintings from the National Gallery of Art*, edición de Huntington Cairns y John Walker, Nueva York, 1952, pág. 174.

Pág. 59 LÓGICOS: Una definición estricta de una proposición, y por consiguiente de la verdad, sólo es posible en lo que se llama un lenguaje «formalizado», según mostró primeramente un artículo famoso de Alfred Tarski, «The Concept of Truth in Formalized Languages», ahora disponible, vertido por J. H. Woodger en A. Tarski, *Logic, Semantics, Meta-Mathematics*, Oxford, 1956 (versión castellana: *La concepción semántica de la verdad y los fundamentos de la semántica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1961).
FALSAS LEYENDAS: Arthur Ponsonby, *Falsehood in War-time*, Nueva York y Londres, 1928, págs. 135-139.
EMBRIÓN DE CERDO: La referencia es a Ernst Haeckel; véase Richard B. Goldschmidt, *Portraits from Memory*, Seattle, 1956, pág. 36. VERDAD DE LAS LEYENDAS: Véase la reseña de E. H. Gombrich de Charles W. Morris, *Signs, Language and Behavior*, Nueva York, 1946, incluida en *Reflections on the History of Art*.
RETRATOS ALTERADOS: George S. Layard, *Catalogue Raisonné of Engraved British Portraits from Altered Plates*, Londres, 1927.

Pág. 60 LA «CRÓNICA DE NUREMBERG» DE SCHEDEL: V. von Loga, «Die Städteansichten in Hartman Schedel's Weltchronik», en *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, vol. IX, 1888. Éste era uno de los ejemplos favoritos de Julius von Schlosser; véase su «Portraiture», en *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Ergänzungsband, vol. XI, Festschrift zu Ehren Oswald Redlichs, 1929, págs. 882-894.

Pág. 63 SÍMIL: Véase la obra de Julius von Schlosser mencionada en la nota anterior, y también «Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter», *Jahrbuch der Kunsthistorischen sammlungen in Wien*, 23, 1903, pág. 279, y *Die Kunst des Mittelalters*, edición de A. E. Brickmann, Berlín, 1923.

Pág. 64 ESQUEMA Y CORRECCIÓN: R. S. Woodworth y Harold Schlosberg, *Experimental Psychology*, Nueva York, 1954 y Londres, 1955, pág. 715. Exposición algo más completa en la anterior edición de Woodworth, *Experimental Psychology*, Nueva York, 1938, y Londres, 1939, págs. 73 sigs., basado en un artículo de F. Kuhlmann, *Psychological Review*, 13, 1906, págs. 316-348. La importancia de esta fórmula fue destacada por D. O. Hebb en *Organización de la conducta*, Editorial Debate, Madrid, 1985, págs. 56 y 128.
O. L ZANGWILL, «An Investigation of the Relationship between the Processes of Reproducing and Recognizing Simple Figures, with Special Reference to Koffka's Trace Theory», en *British Journal of Psychology*, 27, 1937, pp. 250-275.
INFLUENCIA DE LA ETIQUETA SOBRE EL DIBUJO: L. C. Carmichael, H. P. Hogan y A. A. Walter, «An Experimental Study of the Effect of Language on Visually Perceived Form», en *Journal of Experimental Psychology*, 15, 1932, págs. 73-86. Para una discusión crítica de sus resultados, véase W. C. H. Prentice, «Visual Recognition of Verbally Labelled Figures», en *The American Journal of Psichology*, 67, junio de 1954, págs. 315-320.
F. C. BARTLETT: Remembering: *A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, 1932, pág. 180; véase también J. J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston (Massachusetts), 1950, págs. 209-210.
CONSECUENCIAS: Bartlett, (véase pág. 19).
COPIAS CELTAS DE MONEDAS CLÁSICAS: Julius von Schlosser, «Zur Genesis der mittelalterlichen Kunstanschauung», 1901, en *Präludien*, Berlín, 1927, pág. 198; André Malraux, *Las voces del silencio*, Nueva York, 1953, págs. 132-144; véase también R. Bianchi Bandinelli, *Organicità e astrazione*, Milán, 1956 págs. 17-40, que es la fuente de nuestra ilustración.

Pág. 67 TUTMOSIS: Walter Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, Leipzig, 1923, 2, pág. 226, con traducción de la inscripción.

Pág. 68 LEÓN DE VILLARD: Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Viena, 1935; véase también Schlosser, en *Präludien*, pág. 199, y su *Die Kunst des Mittelalters*, pág. 83.

Pág. 69 BALLENAS VARADAS: A. B. van Deinse, «Over de potvissen in Nederland gestrand tussen de jaren 1531-1788», en *Zoologische Mededelingen… s'Rijks Museum van Natuurlijke Histoire te Leiden*, 4, 1918. El dibujo para nuestro grabado de Goltzius, ahora en la Teylers Stichting, Haarlem, figura en el catálogo de la exposición *H. Goltzius als Tekenar*, Museo Boymans, Rotterdam, mayo-julio de 1958, con el núm. 90, con bibliografía completa.

Pág. 70 RINOCERONTE: F. J. Cole, «The History of Albrecht Dürer's Rhinoceros in Zoological Literature», en *Science, Medicine and History* (Essays Written in Honour of Charles Singer), edición de E. Ashworth Underwood, Nueva York y Londres, 1953, 1, págs. 337-356.

Pág. 71 JAMES BRUCE, *Travels to Discover the Sources of the Nile in the Years 1768, 1769. 1770, 1771, 1772, and 1773*, Edimburgo, 1790, 5, págs. 86-87.

Pág. 72 ELEFANTES: A. E. Popham, «Elephantographia», en *Life and Letters*, 5, 1930, y en *The Listener*, 24 de abril de 1947.

CABALLO DE NICÓN: Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients*, Londres, 1638, pág. 234.

OJOS: W. Reitsch, «Das Dürer-Auge», en *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 4, 1928, págs. 165-200.

LEODARDO: K. D. Keele, *Leonardo da Vinci on the Movement of the Heart and Blood*, Londres, 1952.

ILUSTRACIONES CIENTÍFICAS: William M. Ivins, *Prints*

and Visual Communication, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1953; Claus Nissen, *Die naturwissenschaftliche Illustration*, Bad Münster am Stein, 1950, con rica bibliografía.

Pág. 73 OJOS CHINOS: La alusión es al hermoso libro de Chiang Yee, *The Chinese Eye*, Londres, 1935.

Pág. 75 F. W. NIETZSCHE, *Scherz, List und Rache*, núm. 55, en *Die fröhliche Wissenschaft*. *Nietzsches Werke*, 5, Leipzig, 1895, pág. 28 (versión castellana, *El gay saber*, Espasa-Calpe, 1985). El original dice: «Treu die Natur und ganz!» —Wie fängt er's an: Wann wäre je Natur im Bilde abgethan? Unendlich ist das kleinste Stück der Welt!— Er malt zuletzt davon, was ihm gefällt. Und was gefällt ihm? Was er malen kann!
TIPOS HOLANDESES: Véase el hermoso capítulo sobre «Individualität und Typus», en Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*. págs. 74-76.
NO HAY NATURALISMO NEUTRAL: André Malraux, *Las voces del silencio*, págs. 315 sigs.

Pág. 76 SIGNOS CONVENCIONALES Y NATURALES: Para algunas observaciones sobre la historia de esta distinción, véase la conferencia de E. H. Gombrich sobre Lessing en la serie sobre «Master Minds», en *Proceedings of the British Academy*, 43, 1957, incluida en *Tributes*, pág. 35.
DIBUJOS DE NIÑOS: Gustaf Britsch, *Theorie der bildenden Kunst*, edición de Egon Kornmann, Múnich, 1926 y 1930; Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley, CA, 1954, especialmente pág. 128-130 (versión castellana: *Arte y percepción visual*, 9.ª edición. Alianza, Madrid, 1989). Véase también Helga Eng, *The Psychology of Children's Drawings*, Londres, 1937, con rica bibliografía.
ESQUEMA FLEXIBLE: K. R. Popper. «The Philosophy of Science: a Personal Report», en *British Philosophy in the Mid-Century*, edición de Cecil A. Mace, Londres 1957, especialmente págs. 171 a 175.

VEINTE PREGUNTAS: Colin Cherry, *On Human Communication*, Cambridge (Masachusetts), y Londres, 1957, pág. 85.

Pág. 77 MÁQUINAS QUE APRENDEN: Véase W. Sluckin, *Minds and Machines*, Harmondsworth, 1954, págs. 32 y sigs.; Donald M. McKay, «Towards an Information-Flow Model of Human Behaviour», *British Journal of Psychology*, 47, 1, 1956, págs. 30-43. Aplicaciones recientes de parecidas ideas a la teoría de la percepción son examinadas en D. T. Campbell, «Perception as Substitute Trial and Error», *Psychological Review*, 63, septiembre de 1956, págs. 330-342, y J. S. Bruner, «On Perceptual Readiness», *Psychological Review*, 64, 2, 1957, aplicaciones a la expresión, en René A. Spitz, *No and Yes*, Nueva York, 1957, págs. 15 y sigs.
ESTRATIFICACIÓN ARBORIFORME: O. G. Selfridge. «Pattern Recognition and Learning», en *Information Theory*. (Ponencias en un simposio sobre teoría de la información celebrado en la Royal Institution, Londres, 12-16 de septiembre de 1955, edición de Colin Cherry, Nueva York y Londres, 1956, pág. 349).
DIBUJANTES DE LA POLICÍA: *The Sunday Pictorial* (Londres), 14 de mayo de 1950, pág. 9; el nombre del artista a que se hace referencia es Al Valanis. Un ejemplo más reciente relatado, con ilustración, en *The New York Times*, 5 de agosto de 1958, pág. 28.
LENGUAJE: Stephen Ullmann, *The Principles of Semantics*, Glasgow, 1951, con rica bibliografía (versión castellana: *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Aguilar, Madrid, 1976). Véase también C. Rabin, «The Linguistics of Translation», en *Aspects of Translation*, Studies in Communication 2. The Communication Research Centre, University College, Londres, 1958.

Pág. 78 B. L. WHORF, *Language, Thought and Reality*, edición de John B. Carroll, Cambridge. MA, 1956 (versión caste-

llana: *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barral, Barcelona, 1971). Para una discusión crítica de las opiniones de Whorf, véase C. Levi-Strauss, R. Jakobson, C. F. Voegelin y T. A. Seboek, en «Results of the Conference of Anthropologists and Linguists», Bloomington (Indiana), en *International Journal of American Linguists*, 19, abril de 1953.

CAPÍTULO III

Pág. 80. EPÍGRAFE: Ernst Vatter, *Die religiöse Plastik der Naturvölker*; Frankfurt del Meno, 1926, y Walter E. Roth, «An Inquiry into the Animism and Folklore of the Guiana Indians», en *Thirtieth Annual Report of the Bureau of American Ethnology: 1908-1909*, Washington, D. C. 1915, pág. 130.
LUCIEN FREUD: «Thoughts on Painting», en *Encounter*, n.º 10, 1954.

Pág. 81. LA MALDICIÓN DE DONATELLO: Vasari, *Vite*, vol. II, pág. 404.
EL PINTOR SEÑOR DE TODAS LAS COSAS: Leonardo da Vinci. *Treatise an Painting*, n.º 35.

Pág. 82. EL ARTE DESPIERTA LAS PASIONES: Leonardo, *Treatise*, cit., n.º 35.

Pág. 83. PINTORES DESESPERADOS: Leonardo da Vinci, *Treatise*, n.º 220.
LEONARDO EL HACEDOR: Véase mi artículo «Leonardo's Grotesque Heads», en *Leonardo, Saggi e ricerche*, ed. de Achille Marazza, Roma, 1954, especialmente pág. 216, y «Conseils de Léonard sur les esquises de tableaux», en *Études d'art, n.º 8-10*, París y Argel, 1954.
PLATÓN: *República*, X, 596-598.

Pág. 84. SIGNOS ICÓNICOS: Para este término (acuñado por C. S. Peirce), véase Charles Morris, *Language and Behavior*, y mi recensión citada para la pág. 59.
RIENDAS Y FRENO: Platón, *República*, X, 601 C.

EL MUNDO DEL NIÑO: Véase mi artículo «Mediations on a Hobby Morse», en *Aspects of Form*, ed. de: L. L. Whyte, Nueva York, 1951, que en parte complementa este capítulo (versión castellana en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Editorial Debate).

Pág. 85. PÁJAROS CANTORES ARTIFICIALES: Para la historia temprana y la popularidad de tales autómatas, véase Paul Jacobsthal, *Ornamente Griechister Vasen*, Berlín, 1927, págs. 102-109. Véase también A. Chapuis y E. Droz, *Les automates: figures artificielles d'hommes et d'animaux*, París, 1949, y J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, cap. XIX, Alianza, Madrid, 1978. LA ESTATUA DE NIEVE: Véase mi crítica de Loewy, citada en pág. 19.
LAS DEFINICIONES EN EL CIELO: Las consecuencias filosóficas de las teorías de los universales según Platón y Aristóteles son discutidas por K. R. Popper, *La sociedad abierta*, especialmente en el cap. XI; véase también F. A. Hayek, *The Sensory Order*, págs, 48 y 49.

Pág. 86. COPIAR LA IDEA DE UNA MONTAÑA: Erwin Panofsky, «Idea», *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Studien der Bibliothek Warburg, 5.ª ed. al cuidado de Fritz Saxl, Leipzig y Berlín, 1924 (versión castellana: *Idea*. *Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1977).
APRENDEMOS A PARTICULARIZAR: Véase Introducción, pág. 23, y cap. II, pág. 77.
EL POLLO: Véase anteriormente, cap. I. pág. 57.
EL HUEVO: O. L. Zangwill, *An Introduction to Modern Psychology*, pág. 126, Según los descubrimientos de K. S. Lashley publicados en *Psychological Review*, volumen XLV, 1938.
CONDUCTA ANIMAL: Nikolas Tinbergen, *The Study of Instict*, Oxford, 1951 (versión castellana: *El estudio del instinto*, Siglo XXI, México, 1966). Una exposición divulgadora en

Honrad Lorenz, *King Solomon's Ring: New Light on Animal Ways*, Nueva York, 1952 (versión castellana: *El anillo del rey Salomón*, Labor, Barcelona, 1962). Para los fundamentos teóricos (todavía más interesantes, pero más vulnerables tanto desde el punto de vista ético como desde el metodológico), véase Honrad Lorenz, «Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung», en *Zeitschrift für Tierpsychologie*, vol. V, 1943. Una nota sobre la historia temprana de tales ideas, por J. B. S. Haldane, en *British Journal of Animal Behaviour*, vol. IV, octubre de 1956. Para aplicaciones provisionales de estos descubrimientos a los problemas del arte primitivo, véase mi artículo sobre el «caballo de juguete» (citado para la pág. 84, y Katesa Scholosser, *Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker: biologischpsychologische Gesetzlichkeiten in den Abweichungen von der Norm des Volbildes*, Arbeiten aus dem Museum für Völkerkunde der Universität Kiel, vol. I, Kiel, 1952.

Pág. 87. REACCIÓN ANTE LAS CARAS: Breve resumen de las opiniones de Lorenz (con ilustraciones) en Tinbergen, *The Study of Instinct*, pág. 209. Un artículo de R. A. Spitz y K. M. Wolfe sobre las primeras reacciones ante las caras es discutido por Gibson, *The Perception of the Visual World*, pág. 207.

Pág. 89. TEST DE RORSCHACH: Amplia bibliografía en Bruno Klopfer y otros, *Developments in the Rorschach Technique*, 2 vols., Yonkers, 1954-1956 (versión castellana: *Técnica de Rorschach*, Paidós, Buenos Aires, 1963).
RORSCHACH SOBRE V. PERCEPCIÓN: H. Rorschach, *Psychodiagnostik*, Berna y Leipzig, 1921, pág. 18 (versión castellana: *Psicodiagnóstico*, Paidós, Buenos Aires, 1965).

Pág. 90. LEON BATTISTA ALBERTI: *De statua*, en *Kleinere kunsttheoretische schriften*, pág. 173.
LA MAGIA DE LAS ESTRELLAS: Georg Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlín 1898, y Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, ed. de Gertrud Bing, vol. II, Leipzig y Berlín, 1932, especial-

mente págs. 464 y sig. y 491.
THEODOR KOCH-GRÜNBERG: *Anfänge der Kunst im Urwald*, Berlín, 1905.

Pág. 91. FORMAS DESCUBIERTAS COMO PUNTO DE PARTIDA: Kurt Heinrich Busse, «Die Ausstellung zur vergleichenden Entwicklungspsychologie der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit», en *Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlín, 1913. Sobre el uso de formas accidentales en el arte rupestre, véase G. H. Luquet, *The Art and Religion of Fossil Man*, versión de J. Townsend Russell, New Haven, 1930, pág. 119 y K. Schlosser, *Der Signalismus*, cit. anteriormente para la pág. 12, con bibliografía.
EL ARTE RUPESTRE COMO UNA CULMINACIÓN: Gene Weltfish, *The Originis of Art*, Indianápolis, 1953, págs. 229-232.

Pág. 92. LOS CAZADORES INOCENTES: Una aposición reciente de este punto de vista tradicional, con bibliografía, en A. R. Willcox, *Rock Paintings of the Drakensberg*, Londres, 1956, cap. XII.
EVOLUCIONISMO: Véase Introducción, pág. 18.

Pág. 93. PRESUPOSICIONES SOBRE EL ARTE NEOLÍTICO: Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Nueva York, 1951, pág. 34 (véase del autor: *Historia social de la literatura y el arte*, 2 vols., Editorial Debate, Madrid, 1998).
LOS CRÁNEOS DE JERICÓ: K. M. Kenyon. *Digging Up Jericho*, Londres, 1957, Nueva York, 1958.

Pág. 94. EL KAYAK ENCANTADO: Hans Himmelheber, *Eskimokünstler*, Eisenach, 1953, págs. 43 y 62. El autor no ilustra ese tipo de decoración, y unas consultas a la Smithsonian Institution de Washington no lograron obtener ningún ejemplo. Una carta al autor quedó sin respuesta, pero por lo menos

no tengo razón para dudar de la existencia de la leyenda.
ERNST KRIS Y OTTO KURZ: *Die Legende vom Künstler*, Viena, 1934.

Pág. 95. PALABRAS SAGRADAS: Ludwing Traube, *Nomina Sacra, Versuch einer Geschichte der christlichen Kürzung*, Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters, vol. II, Múnich, 1907.
JEROGLÍFICOS INCOMPLETOS: Pierre Lacau, «Suppressions et modifications de signes dans les textes funéraires», en *Zeitschrift für Aegyptische Sprache und Altertumskunde*, vol. LI, 1914, págs. 1-64.
FIGURAS FRONTALES EN EGIPTO: Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, lám. 91n con comentario.
LA IMAGEN EN EL JUDAÍSMO: Para una discusión detallada de varias interpretaciones, véase Karl Heinz Bernhardt, *Gott und Bild*, Berlín, 1956.

Pág. 96 LA IMAGEN EN EL CRISTIANISMO PRIMITIVO: Edwyn R. Bevan, *Holy images*, Londres, 1940. EL MAL DE OJO: W. Staude, «Die Profilregel in der christlichen Malerei Aethiopiens und die Furchr vor dem bösen Blick», en *Archiv für Völkerkunde*, vol. IX, 1954, pág. 287; Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Londres, 1948, Boston, 1951, pág. 8.
LAS PINTURAS QUE SIGUEN CON LA MIRADA: Ejemplos clásicos mencionados por Plinio, *Historia natural*, XXXV, 10 (37) (una Minerva por el pintor Famulus o Amulius), y por Luciano, *De Syria Dea*, cit. en Junius, *The Paintings of the Ancients*, pág. 233. Un ejemplo del siglo XV, relacionado con Rogier Van der Weyden, es discutido con otros textos en Kurt Ratche, *Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren* «Studies of the Warburg Institute, vol. 8, Londres, 1938, págs. 48-50. Para explicaciones antiguas y modernas de la ilusión, véase el capítulo VIII, nota a la pág. 234.

LA MENTE EN VARIOS NIVELES: Bevan, *Holy Images* (cit. anteriormente), pág. 31.

Pág. 97. MALRAUX: «Le Musée imaginaire», en *Las voces del silencio*, parte I.

Pág. 98. PALISSY: Ernst Kris, «Der Stil Rustique», en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. 1, 1926.
MATISSE: Para la versión que da el propio maestro de la anécdota, véanse sus «Notes d'un peintre sur son dessin», en *Le Point*, vol. IV, 4.° XXXI, 1939, pág. 14. «J'ai répondu à quelqu'un qui disait que je ne voyais pas les femmes comme je les représentais: Si j'en rencontrais de pareilles dans la rue, je me sauverais éponvanté. Avant tout, je ne crée pas une femme, *je fais un tableau*».

CAPITULO IV

Pág. 99. EPÍGRAFE: Platón, *Hipias mayor* 282 A. PLATÓN CONTRA LA MIMESIS: Alexander W. Byvanck, *De beeldende kunst in der tijd van Plato*, Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, nueva serie, parte 18. n.° 16, 1955, págs. 429-475.
EL DESPERTAR DEL ARTE GRIEGO: La mejor introducción desde el punto de vista de este capítulo, es John Davidson Beazley y Bernard Ashmole, *Greek Sculpture and Painting to the End of the Hellenistic Period*, Cambridge, 1932.

Pág. 100. PRUEBA PARA FECHAR LA ESCULTURA GRIEGA: Gisela M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, ed. revisada, New Haven, 1950.
E. LOEWY: Véase Introducción, pág. 18.

Pág. 101. CARÁCTER ÚNICO DEL ARTE GRIEGO: La más detallada y profundizada discusión, fundamental para el presente capítulo, está en Waldemar Deonna, *Du miracle grec au miracle chrétiene*, 3 vols. Basilea, 1945-1948.

HEINRICH SCHÄFER: Von ägyptischer Kunst, 3.ª ed., Leipzig, 1930.

Pág. 102. TEST DEL MOSAICO: Margaret Lowenfeld, *The Lowenfeld Mosaic Test*, Londres, 1954, pág. 52.

Pág. 103. LA ESFINGE: I. E. S. Edwards, *The Pyramids of Egypt*, Harmondsworth, 1947, pág. 107.
LAS PLANTAS TRAÍDAS POR TUTMOSIS: Véase anteriormente cap. II, pág. 67. AMARNA Y EL MILAGRO GRIEGO: Deonna, cit. anteriormente para la pág. 101, págs. 337 y sigs.

Pág. 104. H. A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *Arrest and Movement*, Londres, 195 1.

Pág. 105. MERERU-KA: Mi interpretación se basa en William S. Smith, *A History of Egyptian Sculture and Painting in the Old Kingdom*, Londres, 1946, pág. 355, que se refiere a las opiniones de Schäfer y Sethe. Véase también Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgechichte*, vol. III, lám. I y texto. Prentice Duell, *The Mastaba of Mereruka*, Publications of the Oriental Institute, vol. XXX I, n.º XXXIX, University of Chicago, Chicago, 1938, da una interpretación algo diferente de la escena pintada, entendiéndola como una invocación a los dioses de las estaciones para que protejan la cosecha. El mismo autor, sin embargo, considera que todas las escenas pintadas en la tumba son «a la vez retrospectivas y prospectivas», lo cual concuerda bien con mi interpretación.

Pág. 106. TENEMOS QUE LEERLAS: Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement*, cit. para la pág. 104, págs. 33 y 34.

Pág. 107. UNO QUE CONSERVA VIVO: Heinrich Schäfer y Walter Andrae, *Die Kunst des alten Orients*, Propyläen Kunstgeschichte, n.º 2, Berlín, 1925, pág. 33.
IDEA CÍCLICA DEL TIEMPO: Mircea Eliade, *Myth of the*

Eternal Return, versión de Willard R. Trask, Nueva York, 1954 (versión castellana: *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 1971). Para la serpiente que se muerde la cola, véase Ficino siguiendo a Yambico, comentado en mi artíclo «Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol XI, 1948, y la versión de George Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo*, Nueva York, 1950. Algún material sobre las estaciones, la eternidad y el arte funerario en la Antigüedad tardía, en G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks Studies, vol. 2, Cambridge (Massachusetts), 1951-1952, especialmente pág. 234.
EURÍPIDES: *Alcestes*, 348-354.
PLATÓN: *Leyes* II, 656 D

Pág. 108. LA CAMA: Platón, *República*, X, 598.
ILUSIONES ÓPTICAS: *República* X, 602 C-D.
PLATÓN CONTRA EL ARTE MODERNO: Véase nota a la pág. 99.

Pág. 109. LA FICCIÓN EN EL PENSAMIENTO GRIEGO; Edgar John Forsdyke, *Greece before Homer*, Londres, 1955, cap. VIII.
EL SIMPOSIO DE CHICAGO: Helene J. Kantor, George Hanfmann y otros, «Narration in Ancient Art: A symposium», en *American Journal of Archarlogy*, vol. LXI, enero de 1957.

Pág. 110. HANFMANN: *Greek Narration*, pág. 74.
EL JUICIO DE PARIS: Christoph Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, Zúrich, 1951, con bibliografía.

Pág. 112. ARTE ESCÉNICO E ILUSIÓN: Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Múnich, 1923, índice 10: *Bühnenmalerei*.

Pág. 113. HOMERO: *Odisea* XIX. Véase H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, Londres. 1950.

Pág. 114. PLATÓN SOBRE EL ARTE EGIPCIO: Véase pág. 107.

HELIODORO: *Etiópicas*, III, 13. El pasaje viene comentado y prologado en el apéndice al *Laokoon* de Lessing; véase *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, ed. al cuidado de Karl Lachmann y Franz Muncker, Leipzig, 1898, vol. XIV, pág. 420.

FILÓSTRATO: *Vida de Apolonio de Tiana*, lib. IV, cap. XXVIII (parafraseado).

Pág. 118. LA CAMA DE PLATÓN: Véase pág. 108.

Pág. 119. PLINIO SOBRE PARRASIO: «Parrhasius […] in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa subtilitas […] Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat». (*Hist. nat.* XXXV, 67, 68). Para comentario, véase B. Bandinelli, «Parrasio», en *Critica d'arte*, 1938, pág. 5; Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig, 1914-1924, volumen II, págs. 50-54.

ABORÍGENES AUSTRALIANOS: M. A. McElroy, «Aesthetic Ranking Test with Arnhem Land Aborigines», en *Bulletin of the British Psychological Society*, n.º 26, 1955, pág. 44.

JEROGLÍFICOS EGIPCIOS: Véase el artículo de P. Lacau citado para la pág. 95

Pág. 120. TIMANTES: Plinio, *Historia Natural*, vol. XXXV, pág. 73. La descripción se encuentra también en Cicerón, *Orator* 74, y en Quintiliano, *Inst. oratoria* II, XIII, 12. Para los escritores posmedievales se convirtió en el ejemplo tópico de la expresión en la pintura.

QUINTILIANO: «[…] distortum et elaboratum in qua vel praecipue laudabilis est ipse illa novitas ac difficultas», *Inst. oraroria*, II, XIII, 10.

ANÉCDOTAS: Véase Ernst Kris y Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Viena, 1934.

Pág. 122. FORMULAS EN El ARTE GRIEGO: E. Loewy, «Typenwanderung», en *Archaeologische Jahreshefte*, vol. XII, 1909, pág. 243, y volumen XIV, 1911, pág. 1.
EL ESCORZO EN EL ARTE MEXICANO: Un ejemplo impresionante es la recién descubierta pintura mural de Bonampak. Véase Agustín Vilagrán Caleti, *Bonampak, la ciudad de los muros pintados*. suplemento a *Anales del Instituto Nacional de Arqueología e Historia*, vol. III, México, 1949, publicación que amablemente me ha señalado P. Dark.

Pág. 123. PLINIO SOBRE LISIPO: *Hist. nat.*, vol. XXXIV, pág. 65.

Pág. 124. QUINTILIANO SOBRE LOS EXPERTOS: «Polygnotus atque Aglaophon, quorum simplex color tam sui sutdiosos adhuc habet, ut illa, prope rudia ac velut futurae mox artis primordia maximis, qui post eos exstirerunt, auctoribus praeferant, proprio quodam intelligendi, ut mea opinio est, ambitu», *Inst. oratoria*, XII, X, pág. 3.
DESCOMPOSICIÓN DE LOS CRITERIOS CLÁSICOS: Para una apreciación de primera mano de las corrientes en la antigüedad tardía, D. Levi, «L'arte romana: schizzo della sua evoluzione e sua posizione nella storia dell'arte antica», en *Annuario della Scuola Archaeologica Italiana di Atene*, vol. XXIV-XXVI, n. s., n.° VIIIX, 1946-1948, Roma, 1950, págs. 229-304.

Pág. 125. EL ICONO: Véase E. Bevan, *Holy Images*, Londres, 1940, pág. 145.
CICLOS BIZANTINOS: Otto Demus, *Bizantine Mosaic Decoration*, Londres, 1948, Boston, 1951, pág. 145.

CAPÍTULO V

Pág. 126. EPÍGRAFE: W. H. Auden, en *The Collected Poetry*, Nueva York, 1945, pág. 267. Gracias a la amabilidad del Dr. Giorgio Tonelli, que me señaló la cita.
EL CANON PERFECTO: Erwin Panofsky, «The History of

the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles», en *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, 1955, págs. 55-107, con bibliografía suplementaria en pág. VI (versión castellana: *El significado de las artes visuales*, Infinito, Buenos Aires, 1970).
FRED C. AYER: *The Psychology of Drawing, with Special Reference to Laboratory Trachings*, Baltimore 1916

Pág. 128. MANUAL CHINO: Mai-mai Sze, *The Tao of Painting: A Study of the Ritual Dispotition of Chinese Painting, with a translation of the Chieh Tzu Yüan Hua Chuan (Mustard Seed Garden Manual of Painting): 1679-1701*, 2 vols., Nueva York, 1956. Véase también Henry P. Bowie, *On the Laws of Japanese Painting*, San Francisco, 1911.
APRENDER A ESCRIBIR: «The Mustard Seed Garden Manual of Painting», en *The Tao of Painting*, vol II, págs. 323 y 324.

Pág. 129. DIBUJA CUATRO HOJAS: ibíd., vol. II, pág. 328.
EL TEMPLE PARA LA INSPIRACIÓN: ibíd., vol. II, pág. 327.
TÉRMINOS CRÍTICOS CHINOS: Discusión interesante en William Reynolds Beal Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Leiden, 1954, introducción.
TRADICIONALISMO MEDIEVAL: Adolf Goldschmidt, «Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter», en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. I, 1921-1922, Berlín, 1923, págs. 40-50. Véase también los escritos de Julius von Schlosser citados en las notas a las págs. 34 y 72. Para la bibliografía de los libros de patrones medievales, véase Hans Huth, *Kunstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburgo, 1923, pág. 56. 57 y 63.

Pág. 130. VILLARD PARA AFICIONADOS: Debo la sugerencia al profesor Harry Bober.

Pág. 131. LA VENTANA: Alberti, *Della Pittura*, ed. Janitschek, pág. 79.

Pág. 132. LA LEY DE CRECIMIENTO DE LEONARDO: J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres y Nueva York, 1939, vol. I, pág. 126, n.º 394 y 395; he parafraseado y condensado las notas de Leonardo.
LEONARDO EL HACEDOR: véase cita en pág. 83.

Pág. 133. INFLUENCIA DEL PLATONISMO: Erwin Panofsky, *Idea*, citada para pág. 86. En el texto fundamental de esta doctrina, la conferencia de Giovanni Pietro Bellori en 1664 sobre la «Idea», es ahora fácilmente accesible en Elizabeth G. Holt, *A Documentary History of Art*, vol. II, Nueva York, 1958.

Pág. 134. MÉTODOS DE ENSEÑANZA: La mejor exposición es Joseph Meder, *Die Handzeichnung: ihre Technik und Entwichkung*, Viena, 1919: véase también Nikolaus Pevsner, *Academies of Art*, Cambridge y Nueva York, 1940.
MIGUEL ANGEL, SOBRE UN DIBUJO EN EL BRITISH MUSEUM: Johannes Wilde, *Italian Drawings in the British Museum; Michelangelo and His Studio*, Londres, 1953. n.º 1.
JOACHIM VON SANDRART: *L'Academia tedesca della architettura, scultura & pittura: oder, Teutsche academie der edlen bau-bild- und mahlerey-Künste*, Nurenberg, 1675, Libro I. parte 3. El pasaje deriva del capítulo sobre *disegno* en Vasari, *Vite*, Introducción, pág. XV. Para formulaciones parecidas, véase también Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton. 1943, pág. 273.
DIBUJAR «UN HOMBRE»: Steffeck, el profesor de Max Liebermann, acostumbraba a decir: «Lo que no sabes pintar sacándotelo de la cabeza no lo sabrás pintar nunca». Max Liebermann, *Gesammelte Schriften*, Berlín. 1922, pág. 42.

Pág. 135. LIBROS DE DIBUJO: Algunos más enumerados en H. L. Boersma, *Kunstindustrieele literatur*, La Haya. 1888, y

en los catálogos de las grandes bibliotecas de arte, señaladamente las del conde Cicognara, Pisa, 1821, n.º 288-369: del Österreichische Museum für Kunst und Industrie, Viena, 1883, sección D. y del Rijksmuseum de Amsterdam, Amsterdam, 1934, vol. I, págs. 221-228.
VOGTHERR: Véase la lista de ilustraciones para los títulos de los libros de dibujo comentados en este capítulo. La bibliografía del libro de Vogtherr merece mención porque atestigua la enorme demanda: tras su aparición en 1538, el libro se reimprimió en 1539 y en 1540, dos veces en alemán y otras dos en latín. También hay una edición pirata de Amberes con leyendas en francés y en castellano y nuevas ediciones de 1545, 1559 y 1572. Facsímil en los Zwickauer Facsimiledrucke, n.º 19, 1913.

Pág. 136. DURERO Y SU BÚSQUEDA: Véase el artículo de Erwin Panofsky sobre la proporción y también su libro *Dürer*, citado para las págs. 126 y 134.
CAREL VAN MANDER: *Den Grondt der Edel Vry Schilder-Const*, ed. Rudolf Hoecker, en *Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*, vol. VIII, La Haya, 1916, pág. 56; vol. II, págs. 6 y 7.

Pág. 138. AGOSTINO CARRACCI: Rudolf Wittkower, «The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, en *The Italian Drawings at Windsor Castle*, Londres, 1952, pág. 13.

Pág. 140. PÁJAROS EUCLÍDEOS: «Havendosi per long'esperientia di studio osservato d'entr'a segreto della natura, che ciascuna cosa da Dio creata ha simpatia alle figure d'Euclide, si come imparai per esperientia dall osservazione ch'io feci all hora, ch'andavo alle scuole, mentre un mio compagno, naturalmente, e senz'alcuno studio disegnava uccelli sopra la carta. Non sarà dunque fuor del nostro principio [...] il seguir la natrualezza di detto mio compagno, la quale sarà vera mas-

cina, e vero modo per disegnar qualsisia uccello con ogni giusta proportione». Crispyn Van de Passe, *La Luce del dipingere*, Amsterdam, 1643, parte V, pág. I.
PÁJAROS Y HUEVOS: Sze, *The Tao of Painting*, vol. II, pág. 535.

Pág. 141. TRUCOS JAPONESES DE DIBUJO: El pájaro desde el huevo: Henry P. Bowie, *On the Laws of Japanese Painting*, San Francisco, 1911, lám. XXII. Los esquemas de Hokusai: Jack R. Hillier, *Hokusai*, Londres, 1955.
RUBENS: Véase Julius von Schlosser, *La letteratura artistica*, Florencia, 1956, pág. 644. Michael Jaffé prepara una edición crítica del libro.

Pág. 144. VAN MANDER: Schilder-Const, citado para pág. 136, pág, 56; vol. II, pág. 5.

Pág. 147. PIETER CAMPER: *The Connexion between the Science of Anatomy and the Arts of Drawing, Painting, Statuary, etc*, Londres, 1794, pág. 94.

Pág. 148. MODIFICACIÓN DE LA ANTICIPACIÓN: J. R. Beloff, «Perception and Extrapolation», en *Bulletin of the British Psychological Society*, n.º 32, mayo de 1957 pág. 44.
LOS MÉTODOS DE ESBOZO DE LEONARDO: Véase mi artículo en *Etudes d'Art*, citado para pág. 83

Pág. 149. DEGAS: John Rewald, *The History of Impressionism*, pág. 156.
MEDER: *Die Handzeichnung*, citado para pág. 134, págs. 258 y 259.
LISIPO y CARAVAGGIO: Roger Hinks, *Michelangelo Merigi da Caravaggio*, Londres, 1953, pág. 32.
EL DILEMA MODERNO: Discusión profunda en Joyce Cary, *Art and Reality*, Nueva York y Cambridge, 1958, secciones 7-10.
CONSTABLE: Leslie, *Memoirs*, pág. 279.

Pág. 150. CHARDIN: Charles Nicolas Cochin, «Essai sur la vie de Chardin», en *Documents sur la vie et l'oeuvre de Chardin*, ed. al cuidado de A. Pascal y R. Gaucheron, París, 1931, pág. 5. El ensayo no se publicó en vida de Constable, pero es notable el paralelismo con sus palabras: «Voilà, se disait-il à lui même, un objet qu'il est question de rendre. Pour n'être occupé que de le rendre vrai, il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu, et même jusqu'à la manière dont ces objets ont été traités par d'autres».
POUSSIN: André Félibien, *Entretiens sur le vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Trevoux, 1725, vol. IV, pág. 81 (entrevista VIII sobre Poussin): «Il veut que lorsque'il vient à mettre la main à l'oeuvre, il le fasse d'une manière qui n'ayt point encore exécutée par un autre, afin que son ouvrage paroisse comme une chose unique et nouvelle».
JOHN CONSTABLE: *Various Subjects of Landscape*, Londres, 1832.
LA PlNTURA ES UNA CIENCIA: Leslie, *Memoirs*, pág. 323
COZENS Y CONSTABLE: Paul Oppé, *Alexander and John Robert Cozens*, Londres, 1952, pág. 70. Una entre otras quince copias de Cozens por Constable figuró en la *Exhibition of Works from the Paul Oppé Collection* en la Royal Academy of Arts, Londres, 1958, n.º 44 del catálogo.

Pág. 151. NUBES: Kurt Badt, *John Constable's Clouds*, versión de S. Godman. Londres, 1950.

GOETHE SOBRE HOWARD:

Was sich nicht halten, nicht erreichen lässt,
Er fasst es an, er hält zuerst es fest;
Bestimmt das Unbestimmte, schränkt es ein,
Benennt es treffend! – Sei die Ehre dein!

El ciclo «Howards Ehrengedächtnis» está en la sección de las poesías de Goethe titulada «Gott und Welt».

CAPÍTULO VI

Pág. 154. EPÍGRAFE: Shakespeare: *Anthonie and Cleopatra*, IV, XIV, 2-7.
FILOSTRATO: *Vida de Apolonio de Tiana*, libro II, cap. 22. Mi versión se basa en la de F. C. Conybeare, Loeb Classical Library, 1912, vol. I, págs. 175-179.

Pág. 155. PROYECCIÓN: Véase anteriormente cap. III, especialmente nota a pág. 89.

Pág. 156. PAUL OPPÉ: *Alexander and John Robert Cozens*, Londres, 1952, pág. 167. El libro contiene una reimpresión de Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785.

Pág. 157. JUSTINUS KERNER: *Kleksographien*, Stuttgart, 1853.
LECTURA DE MANCHAS DE TINTA: O. L. Zangwill, «A Study of the Significance of Attitude in Recognition», en *British Journal of Psychology*, vol. XXVIII, 1937, págs. 12-17.
MOTIVOS PINTORESCOS: Christopher Hussey, *The Picturesque*, Londres y Nueva York, 1927. Véase también mi artículo «Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting», en *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XLI; mayo de 1953, reimpreso en *Essays in Honor of Hans Tietze*, París y Nueva York, 1958.

Pág. 158. SAMUEL VAN HOOGSTRAETEN: *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Roterdam, 1678, pág. 237.
PAISAJES CHINOS: Chên Yung-chi, cit. de H. A. Giles, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, Sanghai y Leiden, 1905, pág. 100.

Pág. 159. LEONARDO DA VINCI: *Treatise on Painting*, ed. McMahon, n.º 76.

MÉTODOS DE LEONARDO: Véase mi artículo «Conseils de Lèonard», citada en nota a pág. 83.
AYER: *Psychology of Drawing*, citado en nota a pág. 126.

Pág. 160. LEONARDO SOBRE BOTTICELLI: *Treatise on Painting*, n.º 93.
LA ESPONJA: Plinio, *Historia Natural*, XXXV, pág. 103.
ALBERTI SOBRE ORÍGENES: Véase su *De statua*, en nota a pág. 90.
LUSUS NATURAE: Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations*, París, 1957, cap. II. Varios ejemplos en Michael Bernhard Valentini, *Museum museorum*, Frankfurt del Meno, 1714, cap. VII.
PERLAS: Peter Stone, «Baroque pearls», en *Apollo*, diciembre de 1958.

Pág. 161. PLATÓN: Véase caps. II y IV.
ALTERACIÓN DE LAS PROPORCIONES: Platón, *Sofista*, págs. 23, 236.
TZETZES: Milenio XL, hist. 381 y VIII, 193; cit. de Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients*, pág. 232; véase también Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses, ou perspectives curieuses*, París, 1955, pág. 12.

Pág. 162. HORACIO: *Ad Pisones (Ars poetica)*, 361 y 362.
ROMAN DELA ROSE: líneas 19383-19393.
DONATELLO: Vasari, *Vite*, vol. II, págs. 170 y 171.

Pág. 163. BALDASSARE CASTIGLIONE: *Il Libro del Cortigiano* (1.ª ed., 1527), ed. al cuidado de Vittorio Cian; ed. revisada, Florencia, 1947, libro I, cap. 28, pág. 69.

Pág. 165. TICIANO: Vasari, *Vite*, vol. VII, pág. 452. La alusión de Vasari a los imitadores poco cuidadosos se dirige probablemente a Tintoretto, cuya técnica fue defendida después con ideas parecidas por Carlo Ridolfi, *Meraviglie d'arte*, Venecia, 1648. Para los aspectos técnicos, véase Vojtech Volavka, *Painting and the Painter's Brushwork*, Praga, 1954.

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO: *Trattato dell'arte della pintura, scultura td architttrura*, 1584, libro VI, cap. LXII, Roma, 1844, vol. II, pág. 446.
CAREL VAN MANDEL: *Schilder-Const*, vol. XII, pág. 26, pág. 274 de la ed. citada, en nota a pág. 136.
REMBRANDT: Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der nederlandtsche Konstschilders en Schilderezsen* (1718), La Haya, 1753, vol I, pág. 269
VELÁZQUEZ: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica* (1714), libro III, cap. III, Aguilar, Madrid, 1947, pág. 905. Estoy en deuda, respecto a esta referencia, con Enriqueta Frankfort.

Pág. 166 DOS MANERAS:

Vedo un impasto, un sprezzo de penelo,
Un certo che inefabile, e amirando,
Che soto l'ochio me và a bulegando
Si che scovegno dir: questo èl' più belo
In fin que lo xè un sforzo, un voler far
Con tempo, con paciencia, e con amor:
E forsi anche a quel segno ogni Pitor,
Chi habia bon'ochio ghe puol arivar.
Ma l'ariva a la maniera, al trato
(Verbi gratia) del Paulo, del Bassan,
Del vechio, Tentoreto, e de Tician.
Per Dio, l'ècosa da deventar mato

Marco Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*, Venecia, 1660, págs. 296 y 297.
MARCO BOSCHINI: *Descrizione del tutte le pubbliche pitture della Città di Venezica*, ed. de A. M. Zanetti, Venecia, 1733, pág. 11.

Pág. 167. ROGER DE PILES: *The Principle's of Painting*, versión por un pintor del *Cours de peinture par principes avec un balance des peintres* (1709), Londres, 1743, pág. 156.

CAYLUS: «La vérité de cette opération de l'esprit est fondée sur la nature. En agissant ainsi, il flatte l'amour-propre de celui qu'il veut persuader. Loin de le dégouter ou de le révolter par une répetition détaillée, il le traite en homme éclairé qui croit sentir et imaginer par lui-même ce qu'on vient de lui suggérer». Anne Claude Phillippe, conde de Caylus, *Discours sur la peinture et la sculpture*, ed. al cuidado de A. Fontaine, París, 1910, pág. 153. Estoy en deuda, respecto a esta referencia, con H. Lester Cooke. Reflexiones similares con respecto a la escritura se hacen en Demetrio, *Sobre el estilo*, pág. 222.
JOSHUA REYNOLDS: *Discourses* (1769-1790), Nueva York y Londres, 1928, págs. 239-241 (Discurso XIV) (versión castellana: *Quince discursos sobre Arte*, Poseidón, Barcelona, 1964).

Pág. 168. J. E. LIOTARD: *Traité des principes et des règles de la peinture*, Ginebra, 1945, pág. 97.

Pág. 169. PINCEL CARGADO: Maurice Grosset, *The Painter's Eye*, Nueva York, 1955, pág. 66 y sigs.
NUEVA FUNCIÓN DEL ARTE: Véase mi conferencia «Psycho-Analysis and the History of Art», citada en nota a pág. 17.
JEROGLÍFICOS DEL ARTE MODERNO: Jean Limbourg, en su Introducción al *Catalogue of Works by Jean Dubuffet*, exhibido en Arthur Tooth & Sons Ltd., Londres, abril-mayo de 1958: el «primer postulado» de ese método artístico consiste en apelar a la imaginación del espectador, «quién dará a cada pintura el significado que quiera [...] Ésa es la razón de que las mentes perezosas no se sientan atraídas por la pintura de Dubuffet; les deja realizar la mitad de la obra».

CAPITULO VII

Pág. 170. EPIGRAFE: Máximo Tirio, *Philosophumena*, ed. al cuidado de H. Hobein, Leipzig, 1910, págs. 123 y 124: en Franciscus Junius, *La pintura de los antiguos*, pág. 344
FILOSTRATO: Véase anteriormente pág. 154.

LECTURA PICTÓRICA: Alguna bibliografía en M. D. Vernon, *A Further Study of Visual Perception*, pág. 5. 28-40 y 262
WILLIAM JAMES: *Talks to Teachers on Psychology and to Students on Some of Life's Ideals*, Nueva York y Londres, 1899, pág. 159.

Pág. 171. TEORÍA DE LA INFORMACIÓN: Colin Cherry, *On Human Communication*.
FUNCIÓN SELECTIVA; D. M. McKay, «The Place of Meaning in the Theory of the Information», en *Information Theory, a Symposium*, ed. al cuidado de Colin Cherry, Nueva York y Londres, 1956, pág. 219.

Pág. 172. EXPERIMENTOS EN SUGESTIÓN: Vernon, *A Further Study of Visual Perception*, pág. 241: C. E. Osgood, *Method and Theory*, pág. 640. Un experimento paralelo sobre la percepción del calor se halla descrito en G. W. Williams, «Suggestibility in the Normal and Hypnotic States», en *Archives of Psychology*, 1930.
IMÁGENES DEL CULTO: Bevan, *Holy Images*, citado en nota a pág. 96

Pág. 173. ZEUXIS Y PARRASIO: Plinio, *Historia natural*, XXXV, 36.

Pág. 174. LAS TROMPETAS DEL PINTOR TEÓN: Claudio Eliano, *Var. hist.*, vol. II, pág. 44. Delacroix comentó esta historia en su *Journal*, 16 de mayo de 1857.
TEORÍA CHINA: Sze, *The Tao of Painting*, vol. II, págs. 250 y 251.

Pág. 175. PINCEL NO TRABAJA: *The Tao of Painting*, vol. I, pág. 104.
LA PAGODA: Tratado atribuido a Wang Wei en Shio Sakanishi, *The Spirit of the Brush*, The Wisdom of the East Series, Londres, 1939, pág. 71.
UMBRA; Raymond Cohn y Michael Estrin, *101 Ornamental*

Alphabets, Nueva York, 1956, pág. 83.
CONTORNO SUBJETIVO: Osgood, *Method and Threory*, pág. 232

Pág. 176. RAYOS X: G. Spiegler, *Physikalische Grundlagen der Röntgendiagnostik*, Stuttgart, 1957, cap. 7, con bibliografía.
«CREER ES VER»: Tomé esta excelente formulación de M. L. Johnson, «Seeing's Believing», en *New Biology*, vol. XV, octubre 1953, págs. 60-80.
PARRASIO: Véase anteriormente pág. 119.
FILOSTRATO: ἀναλογἰα ταῦτα ὦ παῖ · δεῖ γἀρ κλἐπτεσθαι τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῖς επιτηδεἰοις κύκλοις συναπιόντας. *Imagines*, vol. I, pág. 4.
WILLIAM SHAKESPEARE; La violación de Lucrecia, estrofa 204, versos 1422-1428. No parece haberse notado la similitud; el nombre de Filostrato no aparece en la rica bibliografía de T. W. Baldwin, *On the Literary Genetics of Shakespeare's Poems and Sonnets*, Urbana, 1950. Espero volver sobre este problema en otra parte.

Pág. 177. LOS CARRACCI: R. Wittkower en *Studies in Communication*, por A. J. Ayer y otros; introducción de B. Ifor Evans, «Studies in Communication», The Communication Research Centre, University College, Londres, 1955.

Pág. 179. ACERTIJO DIBUJADO: Roger Price, Droodles, Nueva York, 1953; véase también Osgood, *Method and Theory*, pág. 214, y Arnheim, *Art and Visual Perception*, pág. 33.
HILDEBRAND: *Das Problem der Form in der bildende Kunst*, pág. 5.

Pág. 181. WHISTLER SOBRE FRITH: Según William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, Harmondsworth, 1957, pág. 115.

Pág. 182. NIETZSCHE: véase cap. II, pág. 75.

Pág. 185. LA ESPIRAL DE FRASER; *Gasetze des Schens*, Frankfurt del Meno, 1953, pág. 18. No deseo significar que mis observaciones se desprendan del misterio de estas y semejantes ilusiones.

GIBSON: *The Perception of the Visual World*, pág. 65.

ROY CAMPBELL: *Broken Record*, Londres, 1934, pág. 27.

VASARI: *Vite*, ed. Milanesi, vol. IV, pág. 9, Prefacio a la parte III.

BARBARO: «E la perfettione dell'arte, fare i contorni di modo dolci, et sfumati, che ancho s'intenda, quel che non si vede, anzi che l'occhio pensi di vedere, quello ch'egli vede, che e un fuggir dolcissimo una tenerezza nell orizonte della vista nostra, che e, et non e, et che solo si fa con infinita pratica, et che diletta à chi non sa più oltra, et fa stupire, chi bene l'intende». Daniele Barbaro, en Lucio Marco Vitruvio Pollion, *I dieci libri dell'archiettura*, Venecia, 1556, libro VIII, cap. V, pág. 188 (versión castellana; *Los diez libros de arquitectura*, Editorial Iberia, S. A., Barcelona, 1970).

Pág. 186. TRATADO CHINO: Atribuido a Wang Wei, en Sakanishi, *The Spirit of the Brush*, pág. 71.

HENRI PEACHAM: *The Compleat Gentleman… To which is added The Gentleman's Exercise*, Londres, 1634, pág. 39.

Pág. 187. El PRÍNCIPE CONSTANTE: I, en Calderón de la Barca, *Dramas*, ed. de J. E. Hartzenbusch. BAE, Madrid.

Pág. 189. VERNON: *Visual Perception*, pág. 130, según G. K. Adams en *American Journal of Psychology*, vol. XXXIV, 1923, pág. 359.

HOJA O ASNO: Vernon, *Visual Perception*, págs. 130 y 131. Para un detallado examen de experimentos similares a la luz de la teoría perceptiva, véase Jerome S. Bruner, Leo Postman y John Rodrigues, «Expectation and the Perception of Color», en *American Journal of Psychology*, Austin (Texas), 1951, vol.

LXIV, págs. 216-227, reimpreso en David C. Beardslee y Michael Wertheimer, *Readings in Perception*, Nueva York y Londres, 1958.

Pág. 191. LEER UNA IMAGEN: Un buen análisis introspectivo se halla en Jean Paul Sartre, *The Psychology of Imagination*, Londres y Nueva York, 1950, pág. 43 (versión castellana: *La imaginación*, Sudamericana, Buenos Aires. 1978). Véase también Karl Hofer, Über das *Gesetzliche in der bildenden Kunst*, Berlín, 1956, págs. 49-51, y G. T. Buswell, *How People Look at Pictures*, Chicago, 1935, sobre los movimientos oculares.
ACTIVACIÓN DE FANTASMAS: Vernon, *Visual Perception*, apéndice B.
EXPERIMENTO SOBRE LA PERSISTENCIA: C. Fisher, «Dreams and Perception. The Role of Preconscious and Primary Modes of Perception in Dream Formation», en *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. II, 1954, págs. 389-445.
LOS ERRORES RECHAZADOS: Gudmund Smith, «Visual Perception, an Event over Time», en *Psychological Review*, vol. LXIV, septiembre de 1957, con bibliografía. Los dos trabajos aquí mencionados confirman los interesantes informes introspectivos de Anton Ehrenzweig, *The Psycho-analysis of Artistic Vision and Hearing*, Londres, 1953, sin apoyar necesariamente su interpretación.
DIBUJOS-ACERTIJOS: R. S. Woodworth y Harold Scholsberg, *Experimental Psychology*, pág. 716, con bibliografía.
IMÁGENES DE UNA MANO QUE SEÑALA: E. E. Jones y J. S. Bruner, «Expectancy in Apparent Visual Movement», en *British Journal of Psychology*, vol. XLV; 1954, págs. 157-165. S. E. Kaden, S. Wapner y H. Werner, «Studies in Physiognomic Perception II: Effects of Directional Dynamics of Pictures, Objects and of Words on the Position of the Apparent Horizon», en *The Journal of Psychology*, vol. XXXIX, enero de 1955,

págs. 61-70. PHILIP ANGEL: *Lof der Schilder-Konst*, Leiden, 1642, pág. 41. Un examen de este efecto se halla en Tolomeo, *Óptica*, pág. 55 de la ed. citada en nota a pág. 12.

Pág. 192. MOVILIDAD Y ESPACIO: Hans Wallach, D. N. O'Connell y Ulrich Neiseer, «The Memory Effect of Visual Perception of Three dimensional Form», en *Journal of Experimental Psychology*, vol. XLV, mayo de 1953, págs. 360-368, y el interesante examen en Metzger, *Gesetze des Schens*, págs. 448-455.

Pág. 193. ESPACIO VITAL POTENCIAL: Para algunas consecuencias históricas, véase anteriormente págs. 118-120 y 131, y mi reseña de J. Bodonyi, «Entschung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition», en *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, vol. V, 1932-1933, especialmente pág. 74.

Pág. 194. REMBRANDT: Johann Plesch, *Rembrandts within Rembrandts*, versión de Edward Fitzgerald, Nueva York, 1953.

Pág. 200. MANO AMBIGUA: Véase M. L. Johnson en *New Biology*, citado en nota a pág. 176.

Pág. 201. METALENGUAJE: Véase A. Tarski, citado en nota a pág. 59.

CAPITULO VIII

Pág. 204. EPÍGRAFE: «Naturalis quidem compositio visus res est mirabilis in casu suo qui ordinate fit cum extensione sua, et sensibilitate quam exhibet vivendi et discernendi diversitates subjectarum figurarum, quomodocumque posite fuerint. Facit autem hoc velociter, sine tardiate aut intermissione, et utitur diligenti ratiocinatione cum mirabili virtute fere incredibili, et agit hec insensibiliter propter celeritatem suam [...] Sensus ergo, cum non poterit videre subjectam rem ceo modo qui ei convenit, cognoscit eam per manifestationem ce-

terarum diversitatum. Et sic quandoque apparet ei res vere, et quandoque ymaginatio falsa […]», Tolomeo, *Óptica*, libro II, págs. 74 y 136, cit. según Albert Lejeune (ed.), *L'Optique de Claude Ptolémée*, Lovaina, 1956, págs. 50 y 81. FILOSTRATO: Véase anteriormente pág. 154.

Pág. 205. ESCRITOS RECIENTES SOBRE LA PERSPECTIVA: La crítica de la perspectiva tradicional debe la mayor parte de sus impresos a los escritos de G. Hauck, *Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls*, Stuttgart, 1879, y *Die malerische Perspektive*, Berlín, 1882. Su consolidación filosófica se debe a Erwin Panofsky, «Die Perspektive als symbolische form», en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924-1925 (versión castellana: *La perspectiva como «forma simbólica»*, Tusquets, Barcelona, 1973). La interpretación de Panofsky fue desarrollada y aplicada en John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, 1957. Las conclusiones de éstos y de otros críticos de la perspectiva proyectiva fueron recusadas por M. H. Pirenne, «The Scientific Basis of Leonardo da Vinci's Theory of Perspective» en *British Journal for the Philosophy of Science*, vol. III. n.° 10, 1952, y por Decio Gioseffi, *Perspective artificialis*, Istituto di Storia dell'arte Antica e Moderna, n.° 7, Trieste, 1957, cuyos argumentos históricos y lógicos difícilmente pueden ser superados.

Pág. 206. M. C. ESCHER: Véase el Catalogue of the Stedelijlt Museum Amsterdam, n.° 118, otoño 1954, y L. S. Penrose y R. Penrose, «Impossible Objects: A Special Type of Visual Ilusion» en *British Journal of Psychology*, vol. XLIX, 1958.

Pág. 209. HERBERT READ: *The Art of Sculpture* Series Bollingen, vol. XXXV, n.° 3, págs. 66 y sigs. Nueva York y Londres, 1956 (versión castellana: *La escultura moderna*, Hermes, México, 1965).
TROMPE L'OEIL: William H. Ittelson, *The Ames Demonstrations in Perception*, Princeton, 1952, con abundante bibliografía.

Pág. 210. PERCEPCIONES, NO REVELACIONES: A. Ames, «The Rotating Trapezoid», en F. P. Kilpatrick, *Human Behavior from the Transactional Point of View*, Hanover, N. H., 1952, pág. 65. Véase también W. H. Ittelson y Franklin P. Kilpatrick, «Experiments in Perception» en *Scientific American*, Nueva York, 1952, pág. 185, reimpreso en David C. Beardslee y Michael Wertheimer, *Readings in Perception*, Nueva York y Londres, 1958, especialmente los párrafos finales.

Pág. 211. «NO PODEMOS CON LA MIRADA TORCER UNA ESQUINA»: Debo esta formulación al M. H. Pirenne, cuyo artículo se cita en nota a pág. 205.

Pág. 213. ANAMORFOSIS: Véase Jurgis Bartrusaitis, *Anamorphoses, ou perspectives curieuses*, París. 1955.

Pág. 214. PROTESTA DE PLATON: En el *Sofista*, como se cita en nota a pág. 161.
CIELO ABOVEDADO: Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Hamburgo y Lepzig, 1896, vol. III, n.º 28, pág. 673, y n.º 30, pág. 775.

Pág. 215. RESULTADOS PARADOJICOS: Véase White, *Pictorial Space* citado en nota a pág. 205, cap. XIV, especialmente págs. 209-210 y notas.

Pág. 217. MELODIA DE LA PERCEPCION: James J. Gibson, «Visually Controlled Locomotion and Visual Orientation in Animals», en *British Journal of Psychology*, vol. XLIX, 1958. Un buen examen, excelentemente ilustrado, del aspecto práctico se halla en Roger Hinks, «Peepshow and Roving Eye», en *Architectural Review*, vol. CXVIII, Londres, septiembre de 1955, págs. 161-164.

Pág. 218. LA CUERDA CURVA: Helmholtz, *Handbuch*, cit. en nota a pág. 214, vol. III, n.º 28, pág. 686.
ARGUMENTOS DE LA ARQUITECTURA: Véase Hauck, *Subjektive Perspektive*, cit. en nota a pág. 205.

LEONARDO Y EL ESPEJO: *Treatise on Painting*, ed. McMahon, n.º 432.
«OBSERVAR DIFERENCIAS»: Norman L. Munn, *Psychology: The Fundamentals of Human Adjustment*, Boston, 1946, pág. 331. Véase también cap. V, pág. 148.

Pág. 219: TAMAÑO Y DISTANCIA: Un ejemplo babilónico, el vuelo de Etana al cielo, en Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, pág. 84 y apéndice, págs. 348 y 349: véase también White, *Pictorial Space*, cit. en nota a pág. 205, págs. 127 y 128 e Introducción.
BATISCAFO: En un reportaje periodístico sobre la reunión de la British Association en Dublín en el otoño de 1957.
«ESO-AHÍ»: Ittelson, *The Ames Demonstrations*, ciado en nota a la pág. 209, págs. 21 y sigs.
CARACTER DE SUJETO-PREDICADO: A. Prinz Auersperg, después Viktor con Weizsäcker, *Der Gestaltkreis: Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, Stuttgart, 1950, pág. 87.

Pág. 220. IMAGEN EN LA DISTANCIA: Véase el examen de la ley de Emmert en Woodworth y Schlosberg, *Experimental Psychology*, págs. 487 y 488.

Pág. 221. LA ESCUELA DE LA GESTALT: Arnheim, *Art and Visual Perception*, especialmente págs. 205 y 206, y Wolfang Metzger. Véase también, sin embargo, el artículo de E. C. Tolman y E. Brunswik, citado en nota a pág. 24.

Pág. 225. WILLIAM HOGARTH: *The Analysis of Beauty*, 1753, ed. de Joseph Burke, Oxford, 1955, págs. 110 y 111.
CONVEXO Y CONCAVO: Hogarth, ibíd., pág. 117.
PLATÓN: *República*, X, 602 D.

Pág. 226. ESCALERA AMBIGUA: Un comentario visual en la litografía de M. C. Escher, *Relativity*, ilustrado en el catálogo de la obra del artista, citado en nota a pág. 206. n.º 29.

Pág. 227. YOSHIO MARKINO: *When I Was a Child*, Boston, Nueva York y Londres, 1912, págs 272-274.

Pág. 228. JOHN RUSKIN: *Modern Painters*, volumen I, parte II, sec. I. cap II.
CATLIN: George Catlin, *Letters and Notes on the Manners, Customs and Conditions of the North American Indians*, Londres, 1841; Nueva York, 1842-1844, vol. II, págs. 190 a 194 de la ed. inglesa.
CARA SOMBREADA: Para historias similares de falsa interpretación, véase Lucien Arréat, *Psychologie du Peintre*, París, 1892; Julius von Schlosser, *Präludien*, Berlín, 1927, pág. 211; Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, pág. 92, y Joyce Cary, *Art and Reality*, Nueva York y Cambridge, 1957, pág. 67.
TRATADO CHINO: Atribuido a Han Fei (muerto 233 a. C.), en Shio Sakanishi, *The Spirit of the Brush*, pág. 19.

Pág. 229. LUZ DE LA IZQUIERDA: Menger, *Gesetze des Sehens*, págs. 377 y sigs.; J. J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, pág. 99.

Pág. 231. EINSTEIN Y LA AMEBA: K. R. Popper, «The Philosophy of Science», en *British Philosophy in the Mid-Century*, cit. en nota a pág. 23, pág. 179. Para más bibliografía, véase mi Introducción, y págs. 23 y sigs.
ESTRATEGIA: El término se usa en la teoría de los juegos y es aplicada a la psicología en J. S. Bruner, J. J. Goofnow y G. A. Austin, *A Study of Thinking*, Nueva York y Londres, 1956.
VALOR DE LA SIMPLICIDAD: K. R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, especialmente cap. VII y apéndice VIII. Mi idea de interpretar los hallazgos de la escuela gestáltica bajo este punto de vista coincide con las conclusiones de Julian E. Hochberg, «Effects of the Gestalt Revolution: The Cornell Symposium on Perception», en *Psychological Review*, vol. LXIV, 1957, reimpreso en D. C. Beardslee y Michael Wertheimer, *Readings in Perception*, Nueva York y Londres, 1958,

especialmente n.º 4 referente a los experimentos de Kohler con la visión invertida.

Pág. 232. VAUGHAN CORNISH: Scenery and the Sense of Sight, Cambridge. 1935, pág. 61. Véase también el paisaje en Helmholtz, citado en nota a pág. 214.
TEXTURA: Gibson. *Perception of the Visual World*, especialmente, caps. V y VI.
SERIES ORDENADAS: Gibson, *Perception of the Visual World*, especialmente cap. VII: Hans Wallach y D. N. O'Connell, «Kinetic Depth Effect», en Journal of Experimental Psychology, vol. XLV, 1953, págs. 205-217, y el artículo de Gibson, citado en nota a pág. 117.
UNIDAD DE LA PERCEPCIÓN Y EL MOVIMIENTO: Viktor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, citado en nota a pág. 219.

Pág. 233. REDUNDANCIAS: Cherry, *On Human Communication*, cap. V, sec. 4.
TROMPE L'OEIL: J. E. Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture*, Ginebra, 1781; ed. moderna, 1945, cap. I.

Pág. 234. RETRATOS QUE NOS SIGUEN CON LA MIRADA: Para tempranas investigaciones, véase nota a pág. 96. La explicación correcta de la ilusión está dada ya por Tolomeo en su *Óptica*, libro II, pág. 133, pág. 7 de ed. cit. en nota a pág. 204: «Putatur etiam quod ymago faciei depicte in tabulis respiciat parum in aspicientes illam sine motu ipsius ymaginis, quoniam vera respectio non dinoscitur nisi per stabilitatem forme eiusdem visibilis radii qui cadit super depictam faciem. Visibilis ergo sensus non novit hoc, sed respectio fit ad locum radii qui est propinquus axi tantum, quoniam ipse partes faciei aspiciuntur per radios visus qui sunt ordine consimiles. Cum ergo aspiciens elongabitur, putat quod ymago respiciat cum eo respiciente». Para recientes estudios sobre la ilusión, véase W.

H. Wollaston, «The Apparent Direction of Eyes in Painting», en *Philosophical Transactions of the Royal Society*, Londres, 1924, y A. Neumeyer, «Die aus dem Bilde blickende Figur», en *Kunstcronik*, vol. VII, 1954, pág. 287.

Pág. 235. BERNARD BERENSON: Véase Introducción, págs. 14.
DANTE: *Purgatorio*, X, págs. 58-63.

Pág. 236. A. C. QUATREMÉRE DE QUINCY: *Essai sur la nature, le but et les moyens de Pimitation dans les Beaux-Arts*, París, 1823, pág. 128; versión de J. C. Kent: *An Essay on the Nature. The End and the Means of Imitation in the Fine Arts*, Londres, 1837, pág. 147.
MAURICE DENIS: *Théories*, París, 1913.

Pág. 237. HOMBRECITO NEGRO: Metzger, *Gesetz des Sehens*, pág. 313; una idea similar es debatida en Gibson, *Perception of the Visual World*, págs. 181 y sigs.
NIÑOS: A. R. E. Chapanis. W. R. Garner y C. T. Morgan, *Applied Experimental Psychology*, Nueva York y Londres, 1949, pág. 113.

Pág. 238. KONRAD VON LANGE: *Das Wesen der Kunst*, Berlín, 1907, págs. 383 y 385.

Pág. 239. CUBISMO Y ESPACIO: Para las citas y críticas de algunas formulaciones iniciales, Christopher Gray, Cubism Aesthetic Theories, Baltimore, 1953. La más consistente interpretación del cubismo en estos términos es la de Daniel Henry Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, Nueva York, 1949. Para una formulación reciente del fin cubista «de descubrir el medio de representar el espacio y el volumen sin recurrir al ilusionismo», véase la Introducción de Douglas Cooper al catálogo de la exposición de Georges Braque en la Tate Gallery, Londres, 1956, pág. 10.
CUBISMO Y HILDEBRAND: El señor Kahnweiler me co-

municó amablemente por carta, sin embargo, que no conoció el libro de Hildebrand hasta más tarde. Duda si conocía alguno de los primeros protagonistas del cubismo.
INDICIOS CONTRADICTORIOS: Una descripción de algunos de estos efectos que él llama «iridiscencia», es la que hace Winthrop Judkins, «Towards a Reinterpretation of Cubism», en *The Art Bulletin*, vol XXX, 1948.

Pág. 240. INCOHERENCIA ESPACIAL: El moderno especialista en este juego es M. C. Escher. Véase ilustración 207 y nota a pág. 206.

Pág. 244. «PINTOR DE ACCION»: Para una temprana interpretación, véase Harold Rosenberg, «The American Action Painters», en *Art News*, diciembre de 1952.

CAPÍTULO IX

Pág. 246 EPIGRAFE: «Je näher die Hieroglyphe —und alle bildende Kunst ist Hieroglyphe— dem sinnlichen Eindruck der Natur kommt, desto grössere Phantasietätigkeit war erforderlich, sie zu erfinden» Max Liebermann, «Die Phantasie in der Malerei», en *Gesammelte Schirften*, Berlín, 1922, pág. 41.
ROGER FRY: *Reflections on British Painting*, Londres, 1934, págs. 134 y 135.

Pág. 247 DEL ESQUEMATISMO AL IMPRESIONISMO: Véase mi libro La historia del arte y la bibliografía citadas en notas a las págs. 76 y 99. Para la bibliografía del impresionismo, véase la clásica obra de John Rewald, *The History of Impressionism*.

Pág. 250. JOHN RUSKIN: *The Elements of Drawing*, nota al párrafo 5.

Pág. 251. BERKELEY: Boring, *Sensation and Perception*, págs. 5 y sigs., véase la Introducción, pág. 13.
CÉZANNE SOBRE MONET: Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, París, 1914, pág. 88.

CIEGO QUE COBRA LA VISTA: Las fuentes se recogen en Marius von Senden, *Raum und Gestaltauffassung bei operierten Blindgeborenen*, Leipzig, 1932. Para diferentes interpretaciones de este material, véase Hebb, *Organización de la conducta*, y Gibson, *The Perception of the Visual World*.

Pág. 252. SENSACIÓN Y PERCEPCIÓN: Boring, *Sensation and Perception*, págs. 12 y sigs.

Pág. 253. ALBERTI: Véase la cita en nota a pág. 131.
LEONARDO DA VINCI: Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, n.º 83.
EL ESPEJO: Véase mi Introducción, pág. 5.

Pág. 254. TODO PENSAR ES DISTINGUIR: Véase la Introducción, especialmente notas a págs. 23 y 24.
«El TAMAÑO FENOMENICO ES RELATIVO»: E. G. Boring, «The Gibsonian Visual Field», en *Psychological Review*, vol. LIX, 1952, pág. 246.

Pág. 255. HERBERT READ: *Art Now*, ed. revisada, Nueva York y Londres, 1948, cap. IV (versión castellana: *El arte ahora*. *De Reynolds a Paul Klee*, Infinito, Buenos Aires, 1973).
H. THOULESS: «Phenomenal Regresion to the Real Object», en *British Journal of Psychology*, vol. XXI, 1931, págs. 339-359, y vol. XXII, págs. 1-30.
CONSTANCIA Y ÓPTICOS MEDIEVALES: Véase Hans Bauer, «Die Psychologie Alhazens», pág. 60, según *Alhazen*, vol. II, pág. 36, y Gezenius ten Doesschate, *De Derde Commentaar van Lorenzo Ghiberti*, pág. 77, citado en notas a págs. 12 y 13.

Pág. 256. OSGOOD: *Method and Theory*, pág. 284.
EXPERIMENTO: Véase Evans, *An Introduction to Color*, pág. 149.

Pág. 258. VER EL MUNDO COMO PINTURA: Una famosa descripción de esta experiencia se halla en Goethe, *Dich-*

tung und Wahrheit, vol. II, libro 8. Ejemplos anteriores en mi artículo sobre «The Development of Landscape Painting», citado en nota pág. 157.
CONSEJO DE CÉZANNE: *Cézanne's Letters*, ed. al cuidado de John Rewald, Londres, 1941, pág. 234. Para los métodos de la enseñanza del arte en Francia, véase Horace Lecoq de Boisbaudran, *Lettres à un jeune professeur*, París y Abbeville, 1874.

Pág. 260. REGLA DE LAS ILUSIONES: Metzger, *Gesetze des Sehens*, cap. VII.
«LA ILUSION NO CABE EN PSICOLOGIA»: Boring, *Sensation and Perception*, pág. 238.
EFECTO DE EXPANSlON: Evans, *Introduction to Color*, pág. 181. RUSKIN: *Elements of Drawing*, párrafo 152.

Pág. 261. FACULTAD EIDETICA: Para bibliografía, véase Woodworth y Schlosberg, *Experimental Psychology*, pág. 722; aplicaciones a la historia del arte en G. A. S. Snijder, *Kretische, Kunst, Versuch einer Deutung*, Berlín, 1936; una evaluación máss escéptica en H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, pág. 99.
TENER GRAN NÚMERO DE RELACIONES EN LA MENTE: L. S. Hernshaw, «Temporal Integration and Behaviour», en *Bulletin of the British Psychological Society*, septiembre de 1956, con bibliografía. Winston Spencer Churchill, *Painting as a Passtime*, Londres, 1948, y Nueva York, 1950, pág. 23, y Alfred H. Barr, *Matisse*, Nueva York, 1951, pág. 122.

Pág. 262. ALTURA DE LAS MONTAÑAS: Metzger, *Gesetze des Sehens*, pág. 153.
CÉZANNE Y LA FOTOGRAFIA: Véase nota a la pág. 56.
CÉZANNE: Meyer Schapiro, *Paul Cézanne*, Nueva York y Londres, 1952.

Pág. 263. ROLAND FRÉART DE CHAMBRAY: *Idée de la perfection de la peinture*, Mans, 1662, pág. 20.

Pág. 264. CONCENTRACIÓN DEL ESTIMULO: Vernon, *Visual perception*, pág. 145.
BRAQUE SOBRE LA AMBIGÜEDAD: En declaraciones hechas a John Richardson, *The Observer*, 1 de diciembre de 1957.
KONRAD FIEDLER: Véase nota a la pág. 13.
MOVILIZAR LOS RECUERDOS DE PINTURAS: Una buena descripción en Honrad von Lange, *Das Wesen der Kunst*, págs. 456 y 457.

Pág. 265. WINSTON CHURCHILL: Véase nota a la pág. 33.
ROGER DE PILES: «Dialogue sur le Coloris» (1673), en *Conversations sur la connoissance de la peinture* (1677), pág. 61. Debo esta referencia a Jennifer Montagu.
LO PINTORESCO: Christopher Hussey, *The Picturesque*, Londres y Nueva York, 1927, y N. Pevsner, «Richard Payne Knight» en *The Art Bulletin*, 1848.
CONSTABLE: Conferencia en Leslie, *Memoirs*, pág. 323.

Pág. 267. BEAUMONT: Véase nota a la pág. 40.
GAINSBOROUGH EN CADA SETO: Constable en Leslie, *Memoirs*, pág. 9.

Pág. 268. LAS COPIAS DE GAINSBOROUGH: Mary Woodall, *Gainsborough's Landscape Drawings*, Londres, 1939.
HEINRICH WÖLFFLIN: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, pág. 249.
LESLIE SOBRE CONSTABLE: C. R. Leslie, *A Handbook for Young Painters*, Londres, 1855, pág. 274.

Pág. 271. OLMOS: Leslie, *Memoirs*, pág. 239.
CONSTABLE SOBRE CUPY: ibíd., págs. 234 y 235.
CONSTABLE SOBRE LA PINTURA DEL PAISAJE: Véase nota a la pág. 27.
POPPER: Véase notas a la pág. 23 y sigs.

Pág. 272. HENRY RICTHER: *Daylight. A Recent Discovery in the Art of Painting, with Hints on the Philosophy of the Fine Arts and on that of the Human Mind as First Dissected by Emmanuel Kant*, Londres, 1817, págs. 2 y 3. Para bibliografía, véase W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, citado en nota a la pág. 30.

Pág. 273. LECOQ DE BOISBAUDRAN: Versión de Luard: *The Training of the Memory in Art*, citado en nota a la pág. 258, pág. 301.
MANET Y RAFAEL: Ernes Chesneau, *L'art et les artistes modernes*, París, 1864, pág. 190; Rewald, *The History of Impresionism*, pág. 151. La fama del grabado es atestiguada por Fréart de Chambray, quien lo utiliza para demostrar la perfecta composición (véase nota a pág. 263).

Pág. 274. ENSAYO Y ERROR EN MANET: Hay una bella página en este aspecto en Joyce Cary, *Art and Reality*, Nueva York y Cambridge, 1958, pág. 86, que hubiera citado si la hubiese conocido en el momento de escribir.
«UNA COSA CADA VEZ»: Véase mi conferencia *RaphaePs Madonna Della Sedia*, Oxford, 1956, págs. 22 y 23 (versión castellana: «La Madonna della Sedia de Rafael», en *Norma y forma*, Editorial Debate).

Pág. 275. COCERON: Véase nota a pág. 9. Constable eligió el pasaje como epígrafe para su *Various Subjects of Landscape*, Londres, 1832.

Pág. 276 ANDRÉ MALRAUX: *Las voces del silencio*, pág. 279.
PECADO ORIGINAL: Debo esta interpretación a K. R. Popper.
GIBSON: *The Perception of the Visual World*, cap II. EL SALTO DE LA ARDILLA: N. Pastore, «An examination of the Theory that Perceiving Is Learned», en *Psychological Review*, vol. LXI-

II, septiembre de 1956, pág. 309.
NATIVISTAS Y EMPIRISTAS: De acuerdo con O. L. Zangwill, «Psychology», en *The New Outline of Modern Knowledge*, ed. al cuidado de Aalan Pryce-Jones, Nueva York y Londres, 1956, pág. 173, parece como si los nativistas se hubieran apuntado un importante éxito con los experimentos de Sperry con animales. Véase también Eckhard H. Hess, «Space Perception in the Chick», en *Scientific American*, Nueva York, 1956, pág. 195, reimpreso en David C. Beardslee y Michael Wertheimer, *Readings in Perception*, Nueva York y Londres, 1958.

Pág. 277. BERNARD BERENSON: Seeing and Knowing, Londres, 1953.
J. J. GIBSON: «The Visual Field and the Visual World», en *Psychological Review*, vol. LIX, 1952, pág. 148-151.

CAPÍTULO X

Pág. 279. EPIGRAFE: Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*, cap. VI. PLINIO Y VASARI: Véase Introducción, págs. 9-10.

Pág. 280. VASARI SOBRE TICIANO: Véase nota a la pág. 165.
LA TÉCNICA DE REMBRANDT: A. P. Laurie, *The Brushwork of Rembrandt and His School*, Londres, 1932, y Vojtech Volavka, *Painting and the Painter's Brushwork*, Praga. 1954.
FORMULA CHINA: Véase nota a la pág. 175.

Pág. 281. TEXTURAS DE VAN EYCK: Véase nota a la pág. 185.
LOMAZZO: Versión de Richard Haydock, *A Tracte Containing the Arts of Curious Paintings, Carving and Building*, Oxford. 1858, pág. 136.

Pág. 282. ALBERTI: De la pintura, libro II, pág. 121. MAX J. FRIEDLÄNDER: *Von Kunst und Kennerschaft*, pág. 217.
LEER CARTAS: Un famoso experimento con rostros esque-

máticos es examinado e interpretado en Egon Brunswik, *Perception and the Representative Design of Psychological Experiments*, Berkeley, 1956, pág, 100 y sigs.
LA SONRISA DE MONA LISA: Véase George Boas, «The Mona Lisa in the History of Taste», en *Winglees Pegaus*, Baltimore, 1950; para otros ejemplos y alguna bibliografía, véase mi artículo, «Botticelli's Mythologies», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. VIII, 1945, pág. 11 y 12 (versión castellana: «Las mitologias de Botticelli; estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo», en *Imágenes simbólicas*, Editorial Debate.

Pág. 284. R. TÖPFFER: Un vigoroso interés por Töpffer pervive en Ginebra, donde Éditions des Centenaire Albert Skira publican la Petite Collection Rodolphe Töpffer, ed. al cuidado de Pierre Cailer y Henri Darel, con obras de él y sobre el artista.
RODOLPHE TÖPFFER: *Essai de physiognomie*, Ginebra, 1845: *Oeuvres Complètes de* R. Töpffer, ed. de Pierre Cailler y H. Giller, vol. XI, Ginebra, 1945, pág. 14.

Pág. 286. IMITADORES DE TÖPFFER: El primero de éstos fue Cham (Amédée de Noé), para cuyos contratos con Töpffer véase F. Ribeyre, *Cham, sa vie et son oeuvre*, París, 1884, y L'Abbé Relave, *La Vie et les oeuvres de Töpffer*, París, 1886, especialmente pág. 194. Debo estas referencia, nuevas en esta edición, a David M. Kunzle.

Pág. 288. RELACIONES INNATAS: Véase notas a las págs. 86 y sigs.

Pág. 289. CARICATURA: E. H. Gombrich y Ernst Kris, *Caricature*, Harmondsworth, 1940, y «The Principles of Caricature», publicado por vez primera en 1938 en Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, citado con bibliografía.

Pág. 290. FILIPPO BALDINUCCI: «Caricare», en *Vocabulario Toscano delParte del disegno*, Florencia, 1681.

Pág. 291. ARNOLD HOUBRAKEN: *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schildressen* (1718), La Haya, 1753, vol. I págs. 263-267. Houbraken sacó su razonamiento sobre la expresión de Giovanni Pietro Bellori, «Idea» (1664), en *Le vite de'pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672, pág. 9; para versiones véase nota a pág. 133.

Pág. 293. OTTO BENESCH: *Rembrandt Drawings: A Critical and Chronological Catalogue*, Londres, 1954, vol. II, pág. 113 (Cat. C 5).

Pág. 294. LEONARDO DA VINCI: *Treatise in Painting*, vol. II, n.º 415.
GARABATOS DE LEONARDO: Véase mi artículo sobre sus cabezas grotescas, citado en nota a la pág. 83.

Pág. 295. LE BRUN: Una disertación sobre la teoría y práctica de Le Brun por Jennifer Montagu, Londres, se halla depositada en la Biblioteca de la Universidad de Londres.
HOGARTH: Borrador de *The Analysis of Beauty*, ed. al cuidado de J. Burke, Oxford, 1955, pág. 185.
HOGARTH SOBRE LA CARICATURA: En la inscripción que hay en el grabado *The Bench*.

Pág. 296. SISTEMAS DE COZENS: Véase Paul Oppé, *Alexander and John Robert Cozens*, Londres, 1952.

Pág. 297 FRANCIS GROSE: *Rules for Drawing Caricatures*, Londres, 1788.

Pág. 298. DAUMIER: «Il se représentait continuellement lui-même, sans doute à son isu. C'était toujours son nez! et quel nez en virgule! et ses petits yeux pénétrants et luisants comme les diamants». Jean Gigous, *Causerits sur les artistes de mon temps*, París, 1885, pág. 55.

OBSESIÓN DE LEONARDO: Véase mi artículo sobre las cabezas grotescas de Leonardo, citado en nota a la pág. 83.

Pág. 301. BAUDELAIRE SOBRE DAUMIER: «On the Essence of Laughter» (1855), en *The Mirror of Art: Critical Studies by Charles Baudelaire*, versión inglesa y ed. al cuidado de Jonathan Mayne, Nueva York y Londres, 1955, págs. 159 y sigs. RODOLPHE: TÖPFFER: *Reflexions et Menus propos d'un peintre genevois*, Ginebra, 1846-1847, libro V, cap. XXXV. La reseña de Gautier (*Revue des deux mondes*, 1847) se publicó en Ginebra en 1943. PICASSO: «Pablo Picasso: An Interview» (1923), en Robert Goldwater y Marco Treves, *Artist on Art from the XIV to the XX Century*, Nueva York, 1945, págs. 416 y 417.

Pág. 302: JAMES THURBER: *The Beast in Me and Other Animals*, Nueva York, 1948, pág. 73.

Pág. 303. PSICOANALISIS: Para un resumen conciso del punto de vista freudiano, véase Edward Glover, *Freud of Jung?*, Londres y Nueva York, 1950, pág. 13 (versión castellana: *Freud y Jung*, Nova, Buenos Aires, 1953). MOVIMIENTO E INTENCIÓN: Viktor von Weizsächer. *Der Gestaltkreis*, cap. I; Colin Cherry, *On Human Communication*, pág. 300.
PAUL KLEE: On Modern Art (Über die moderne Kunst), versión inglesa de Paul Findlay, Londres 1948 (versión castellana: Teoría del arte moderno, Calden, Buenos Aires, 1971).

CAPITULO XI

Pág. 304. EPIGRAFES: Aristóteles, *Política*, VIII, 1340 A. John Ruskin, *The Elements of Drawing and Perspective*, párrafo 135.

Pág. 305. SIGNOS NATURALES Y CONVENCIONALES: Véase, nota a la pág. 76.
PLATÓN: *Cratilo*, 434.
PAISAJE SOLEADO: Véase notas a las págs. 30 y 272.

Pág. 306: FONEMAS Y ONOMATOPEYAS: Cherry, *On Human Communication*, especialmente cap. III.

Pág. 307: «SINTETIZADOR DEL HABLA»: Cherry, *On Human Communication*, cap. IV, con bibliografía, y D. B. Fry, «The Experimental Study of Speech», en *Studies in Communication*, de A. J. Ayer y otros, citado en nota a la pág. 177, págs. 147-167.

Pág. 309. COPIAR: Véase cap. II, págs. 65-66, e Ivins, *Prints and Visual Commnication*, pág. 61.
MÉTODO DE MORELLI: Ivan Lermolieff, seudónimo (Giovanni Morelli), *Italian Painters; Critical Studies of Their Works*, versión inglesa de C. J. Foulkes. introducción de A. H. Layard, Londres, 1892-1893.

Pág. 310. CRITERIOS DE VAN GOGH: M. M. Van Dantzig, *Vincent?*, Amsterdam, 1953.
SINESTESIA: Para tempranos estudios, véase E. G. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, pág. 49; para posteriores estudios, Charles E. Osgood, *Method and Theory in Experimental Psychology*, págs. 642-646: F. A. von Hayek, *The Sensory Order*, págs. 19-24. Para metáforas sinestésicas, véase también Stephen Ullmann, *The Principles of Semantcis*, págs. 266-289, y del mismo autor, *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957, cap. V, con una extensa bibliografía. Un estudio histórico es el de Erika von Erhardt-Siebold. «Harmony of the Senses in English, German and French Romanticism», en *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. XLVII, 1932.

Pág. 311. ARCIMBOLDO: F. C. Legrand y Felix Sluys, *Arcimboldo et les arcimboldesques*, Aalter (Bélgica), 1958.
KANDINSKY: *Über das Geistige in der Malerei*, Múnich, 1912; versión inglesa: *Concerning the Spiritual in Art*, Nueva York,

1947 (versión castellana: *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1977).

Pág. 314. COMPARACIONES: Reinhard Krauss, «Über den graphischen Ausdruck», en *Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie*, n.º 48, Leipzig, 1930, donde la posibilidad de enfrentar la concepción abstracta a conceptos y mal humor se demuestra en una situación de elección restringida. Esta precaución es desatendida en las discusiones sobre «The Representative and Expresive Effects of Music», en Leland W. Crafts y otros, *Recent Experiments in Psychology*, Nueva York y Londres, 1938, cap. VIII.
SINESTESIA Y RELACIONES: Glayds A. Reichard, R. Jakobson y E. Weiss, «Language and Synaesthesia», en *Word*, vol. II, 1949.
«PING-PONG»: Peter H. McKellar, *Imagination and Thinking*, Nueva York y Londres, 1957, págs. 65 y 66, refiere los experimentos que realizó de acuerdo con mis indicaciones. Para un procedimiento comparable, véase Osgood, *Method and Theory*, págs. 712-714.
CATEGORIAS DE ARTISTAS: Para contrastes similares, véase Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, pág. 44, donde los pintores son emparejados como «cálidos» y «frescos».
CHARLES E. OSGOOD: George J. Suci y Percy H. Tannenbaum, *The Measurement of Meaning*, Urbana, 1957 (versión castellana: *La medida del significado*, Gredos, Madrid, 1976).

Pág. 315. METAFORAS: Véase mi ensayo «Visual Metaphors of Value in Art», citado en nota a la pág. 25.

Pág. 316. JONATHAN RICHARDSON: «The Theory of Paintings», en *The Works Jonathan Richardson*, Londres, 1792, pág. 65 (coloración) y pág. 70 (desarrollo).
EXPRESIONISTAS: Véase Bernard S. Myers, *Expressionism*, Londres, 1957, especialmente cap. 4.
VITRUVIO: *De Architectura*, libro I, cap. II (edición facsímil

en Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, Oviedo, 1974).

Pág. 317. LA CARTA DE POUSSIN: Del 24 de noviembre de 1647, está vertida y anotada en Elizabeth G. Holt, *A Documentary History of Art*, vol. II, Nueva York, 1958, págs. 154-156. Véase también P. Alfassa, «L'Origine de la lettre de Poussin sur les modes d'après un travail récent, en *Bulletin de la Societé de PHistoire de PArt Francais* (1933), págs. 125-143.

Pág. 318. DEMETRIO: *Sobre el estilo*, 105 y 176. La teoría es opuesta y aplicada en Pope, *Essay on Criticism*: «The Sound Must Seem an Echo to the Sense».
CATEGORIAS DE CICERON: Véase Introducción, pág. 8.

Pág. 319. ENLACE DE WINCKELMANN CON LA TRADUCCION DE LA RETORICA: Heinz Weniger, *Die drei Stilcharaktere*, citado en nota a pág. 8.

Pág. 320. «EL ARTE»: Leslie, *Memoirs*, pág. 279.

Pág. 321. GENERO PAISAJISTICO: Véase mi artículo sobre «The Development of Landscape Painting», citado en nota a pág. 157.
DE PILES: *Principles of Painting*, citado en nota a la pág. 167, pág. 124.
CICERON: *De oratore*, XXIII, pág. 78. El mismo tratado, vol X, pág. 36, también contiene una comparación de las formas de contraste de la oratoria con apreciaciones pictóricas.
SALOMON GESSNER: «A Letter on landscape Painting» (1770); cito de la ed. de *Works*, vol. I, Liverpool, 1802, págs. 180-189.
EsPACIO PARA LA PINTURA NATURAL: Leslie, *Memoirs*, pág. 15.

Pág. 322. SENTIMIENTO PASTORIL: ibíd., pág. 132.
DE PILES: *Principles of Painting*, citado en nota a pág. 167, pág. 125.

ESTUDIOS DE EJECUCIÓN: ibíd., pág. 156.
ESTILO E INDIVIDUO: Cicerón, *De oratore*, III, IX, pág. 35.

Pág. 323. E. KRIS: Véase Introducción, pág. 25.
RUSKIN: *Modern Painters*, parte II, sec. I, cap. 7.
W. GILPIN: *Forest Scenery*, cit. según C. Hussey, *The Picturesque*, Londres y Nueva York, 1927, pág. 124.

Pág. 324. WORDSWORTH: *Poems*, Londres, 1815. La primera cita procede del Prefacio a las «Lyrical Ballads», vol. II, pág. 381, de la cit. ed.; la segunda del vol. I, pág. VIII. SONIDO DEL AGUA: Leslie, *Memoirs*, págs. 85 y 86.
POSTES VISCOSOS: ibíd., pág. 237.
WILLIAM JAMES: *Talks to Teachers on Psychology and to Students on Some of Lifes Ideals*, Nueva York y Londres, 1899, pág. 99.

Pág. 325. TRADICION RURAL HOLANDESA: Fisher sobre «Dutch Forest School», Leslie, *Memoirs*, pág. 37.
«LUCES-ROCIOS»: ibíd., pág. 218
OBRAS A EVITAR: ibíd., pág. 218.
PARAGUAS DE FUSELI: ibíd., pág. 100.
UN BREVE MOMENTO: John Constable, *Various Subjets of Landscape*, Londres, 1832, Introducción.

Pág. 327. EL CENTELLEO CON REPOSO: Leslie, *Memoirs*, pág. 123.
CLARIDAD SIN MANCHONES: ibíd., pág. 240.
UN POCO DE ORO: ibíd., pág. 247.

Pág. 328. UNIR LA IMAGINACION CON LA NATURALEZA: ibíd., pág. 179. CARTA DE GAINSBOROUGH: William T. Whitley, *Thomas Gainsborough*, Londres, 1915, págs. 358 y 359.
WIVENHOE PARK: Leslie, *Memoirs*, pág. 68.

Pág. 329. INTUICION Y RAZON: Para una comparación racional entre los logros de la percepción global y el pensa-

miento analítico, véase Egan Brunswik, *Wahrnehmung und Gegenstandswelt*, Leipzig y Viena, 1934, págs. 127, 224 y sigs.
ELIMINACION DE REACCIONES EQUIVOCADAS: Una misión similar es asignada a la erudición por T. S. Eliot en «The Frontiers of Criticism» (1956), en *On Poetry and Poets*, Londres, 1957, pág. 114; versión castellana: *Sobre la poesía y los poetas*, Sur, Buenos Aires. 1960. Apenas si es preciso hacer hincapié una vez más en que esta interpretación concuerda con la metodología general de este libro derivado de K. R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, Nueva York y Londres, 1959.

PANORAMICA

Pág. 330. LA HISTORIA DEL ARTE: págs. 421-422

Pág. 331. SURREALISTAS: ibíd., pág. 443.

Pág. 332. REPUGNANCIA A RECONOCER LA AMBIGÜEDAD: Un intento de evaluar el grado de esta reluctancia como prueba de rigidez es el de Else Frenkel-Brunswik, «Intolerance of Ambiguity as an Emotional and Perceptual Personality Variable», en Howard Brand, *The Study of Personality*, Nueva York y Londres, 1954. Para los aspectos filosóficos, véase K. R. Popper, «Philosophy of Science», citado en nota a pág. 23, especialmente págs. 175 y 176. El doctor Gottfried Spiegler fue el primero en dirigir mi atención hacia la lectura de la imagen.

Relación de ilustraciones

A menos que haya indicación en contrario, las fotografías han sido generalmente realizadas par la respectiva institución o colección.

Ilustraciones en color

I. John Constable, *Wivenhoe Park*, Essex. 1816. Colección Widener, National Gallery of Art, Washington.

II. John Constable, *Dedham Vale*, 1812, boceto al óleo. Museo Ashmolean, Oxford (fotografía: F. R. Newens).

III. Claude Lorrain, *El pastor*, h: 1655-1660. Colección S. H. Kress de la National Gallery of Art, Washington

IV. Henri Fantin-Latour, *Naturaleza muerta*, 1866. Colección Chester Dale de la National Gallery of Art, Washington

V. Mary E. Forsdyke (11 años de edad). Copia de *Wivenhoe Park* de Constable, dibujado para el autor.

VI. El «efecto de expansión» de Von Bezold, en R. M. Evans, ob. cit. lám. IX.

VII. Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-1943. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Ilustraciones en blanco y negro

Frontispicio. Primera página de un libro de dibujo, adaptación de otro de José de Ribera. Frederik de Wit, *Lumen picturae et delineationes*, Amsterdam, h. 1660, edición ampliada del *Lumen pictu-*

rae de Crispyn van de Passe, publicado por vez primera en 1643. Victoria and Albert Museum, Londres (véase pág. 141).

INTRODUCCIÓN

1. Daniel Alain, dibujo, © *The New Yorker Magazine, Inc.*, 1 de octubre de 1955 (por cortesía del artista).

2. ¿Conejo o pato? Reproducido de *Die Fliegenden Blätter*, en Norma V. Scheidemann, *Experiments in General Psychology*, Chicago, 1939, pág. 67, ilustración 21.

3. Cómo se dibuja un gato. Tradicional.

4. *Madona Rucellai*, h. 1285. Atribuida a Duccio di Buoninsegna, Santa Maria Novella, Florencia (fotografía: Alinari).

CAPÍTULO I

5/6 Wivenhoe Park, Essex, 1955. Fotografía del autor, una poco contrastada y la otra en exceso.

7. John Constable; *Dedham Vale*, h. 1811, lápiz, Kobberstiksamling, Copenhague.

8. John Constable, *Dedham visto desde Langham*, 1813, lápiz. Victoria and Albert Museum, Londres.

9. Modelo para calado, procedente de un libro de modelos, *Libro novo de cuzir*, Venecia, 1568.

10/11. *Ánfora de Andócides, Hércules y el toro de Creta*, h. 520 a. C. (por cortesía del Museo de Bellas Artes, Boston).

12. Vaso del sur de Italia, siglo III a. C. Museo Británico, Londres, inventario núm. F.487.

14. Mosaico del suelo de una casa próxima a Antioquía, siglo II. Fotografía reproducida por cortesía del Comité de Excavaciones de Antioquía y su Área, así como del Departamento de Arte y Arqueología de la Universidad de Princeton. Véase Richard Stilwell, *Antioch on the Orontes*, Excavaciones III, Princeton, 1941, lám. 55, ilustración 119.

15. Hans Baldung Grien, *La caída*, 1511, grabado en madera. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, fondo Dick, 1933 (por cortesía).

16/17. Hans Baldung Grien, *La caída*, 1511, grabado en madera con claroscuro. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, donación de Felix M. Warburg y familia, 1941 (por cortesía).

18. Urs Graf, *El portador del estandarte*, 1514, pluma y tinta blanca sobre papel coloreado. *Kupferstich Kabinert*, Kunstmuseum, Basilea (por cortesía).

19. Joshua Reynolds, *Lady Elizabeth Delmé y sus hijos*, 1777-1789. Colección Mellon de la National Gallery of Art de Washington.

20. Thomas Gainsborough, *Paisaje con un puente*, h. 1780-1788. Colección Mellon de la National Gallery of Art, Washington.

21. John Constable, *Vista de la catedral de Salisbury*, h. 1825. Colección Widener de la National Gallery of Art, Washington.

22. J.-B. Corot, *Vista cerca de Épernon*, h. 1850-1860. Colección Widener de la National Gallery of Art, Washington.

23. Claude Monet, *Catedral de Ruán, fachada oeste a mediodía*, 1894. Colección Chester Dale de la National Gallery of Art de Washington.

24. Henri Fantin-Latour, *Retrato de Sonia*, 1890, Colección Chester Dale de la National Gallery of Art de Washington.

25. Édouard Manet, *Señora Michel-Lévy*, 1882, pastel y óleo. Colección Chester Dale de la National Gallery of Art de Washington.

26. Honoré Daumier, *Consejo a un joven artista*, posterior a 1860. Donación de Duncan Phillips a la National Gallery of Art de Washington.

27. Giovanni Paolo Pannini, *El interior del Panteón*, h. 1740. Colección S. H. Kress de la National Gallery of Art de Washington.

28. Joseph Bieder, *Cartel*, 1953. Diseñado para el National Clean-up Paint-up Fix-up Bureau, Washington (reproducido por cortesía de esta institución).

29. Rembrandt van Ryn, *Thomas Jacobsz Haaring (El joven Haaring)*, 1655, aguafuerte. Colección Rosenwald de la National Gallery of Art de Washington.

30. Meindert Hobbema, *Aldea con un molino entre árboles*, h. 1670 (reproducido por cortesía de la colección Frick, Nueva York).

31. John Constable, *El caballo blanco*, 1819 (reproducido por cortesía de la colección Frick, Nueva York).

32. Cimabue, *Virgen con el niño entronizados con ángeles y profetas*, h. 1275-1280. Galería de los Uffzi, Florencia (fotografía: Alinari).

33. Giotto, *Virgen con el niño entronizados con santos y ángeles*, h. 1310. Galería de los Uffizi, Florencia (fotografía: Alinari).

CAPÍTULO II

34. *Hastings*, tapices de Bayeux, h. 1080. Antiguo Palacio Episcopal de Bayeux.

35. Paul Cézanne, *La montaña Santa Victoria*, h. 1905 (reproducido por cortesía del Museo de Arte de Filadelfia, colección G. W. Elkins).

36. La montaña Santa Victoria vista desde Les Lauves (fotografía de John Rewald, reproducido por cortesía del autor).

37. Georges Iness, *El valle de Lackawanna*, 1855. Donación de la señora Huttleston Rogers a la National Gallery of Art de Washington.

38/39. Michael Wolgemut, *Damasco y Mantua*, grabados en madera de la Weltchronik de Hartmann Schedel, Nuremberg, 1943, conocida como *Crónica de Nuremberg*.

40. Anónimo, *Castel Sant'Angelo*, Roma, 1557 grabado en madera (reproducido por cortesía de la Biblioteca Central de Zúrich, Colección Vick).

41. Anónimo, *Castel Sant'Angelo*, Roma, h. 1540, pluma y tinta. Colección privada (fotografía: Warburg Institute de Londres).

42. Castel Sant'Angelo, Roma, fotografía moderna (fotografía: Gabinetto Fotografico Nazionale, reproducida por cortesía de Ernes Nash).

43. Matthäus Merian, el Viejo, *Catedral de Nôtre Dame, París*, detalle de un grabado aparecido en *Vues de París*, h. 1635.

44. Catedral de Nôtre Dame, París (fotografía moderna de H-R. Viollet, París).

45. Robert Garland, *Catedral de Nôtre Dame, Chartres*, 1836. Grabado a partir de una litografía de Benjamin Winkles, *French Cathedrals*, Londres, 1837.

46. Catedral de Nôtre Dame, Chartres; fotografía moderna.

47. Figura de un test, «ancla», en F. C. Bartlett, *Remembering*, Cambridge, 1932, pág. 19 (reproducido por cortesía de los responsables de la University Press de Cambridge).

48. Transformaciones de Bartlett a propósito de un jeroglífico. Figuras de un test procedentes de la misma fuente que la ilustración 50.

49. Monedas antiguas británicas y sus modelos griegos. Dibujos de R. Bianchi Bandinelli, *Organicità e astrazione*, Milán, 1956.

50. *El símbolo de San Mateo*, h. 690, procedente de los Evangelios de Echternach, Biblioteca Nacional, París (cod. lat. 9.389).

51. *Plantas traídas de Siria por Tutmosis III*. h. 1450 a. C.; relieve en piedra caliza del templo de Tutmosis III en Karnak (fotografía: Walter Wreninski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, Leipzig. 1923-1938, t. II, pág. 261.

52. Villard de Honnecourt, *León y puerco espín*, h. 1235, pluma y tinta. Biblioteca Nacional, París (cod. fr. 19.093).

53. Anónimo, *Langosta*, 1556, grabado en madere. Biblioteca Central, Zúrich, colección Wick.

54. Anónimo italiano, *Ballena arrojada por el mar a tierra en Ancona*, 1601, grabado. Colección F. Muller, Rijksmuseum, Amsterdam.

55. Basado en Hendrick Goltzius, *Ballena arrojada por el mar a tierra en Holanda*, 1598, grabado. Colección F. Muller, Rijksmuseum, Amsterdam.

56. Alberto Durero, *Rinoceronte*, 1515, grabado en madera (fotografía: New York Public Library, colección impresa).

57. Heath, *Rinoceronte africano*, 1789, grabado. Reproducido en James Bruce, Travels to Disrover the Source of the Nile, Edimburgo, 1790, vol. V.

58. Rinoceronte africano (fotografía: Emil Schulthess, reproducido en *Du*, Zúrich, septiembre de 1957, con permiso de Conzett y Huber, Zúrich).

59. Músculos del cuello, reproducción en Henry Gray, *Anatomy descriptive and applied*, edición revisada y reeditada por E. A. Spitzka, Filadelfia y Nueva York, 1910-1918, ilustración 300.

60. Chiang Yee, *Vacas en Derwnetwater*, 1936, pincel y tinta. The Fell and Rock Climbing Club of the English Lake District, Kendal, Westmorland (fotografía procedente de Chiang Yee, *The Silent Traveller*, Londres, 1937, reproducida por cortesía del autor).

61. Anónimo, *Derwentwater, en dirección a Borrowdale*, en *Ten Lithographic Drawings of Scenery*, Londres, 1826. Victoria and Albert Museum, Londres.

CAPÍTULO III

62. Edward Burne-Jones, *Pigmalión y la estatua: IV, The Soul Attains*, 1878 (reproducido por cortesía del Museo y la Galería de Arte de la ciudad de Birmingham).

63. Honoré Daumier, *Pigmalión*, 1843, litografía. Colección Rosenwal de la National Gallery of Art de Washington.

64/65. Leonardo Da Vinci, *Cabezas grotescas*, h. 1495. Leda, h. 1509. Pluma y tinta. Librería Real del castillo de Windsor (núms. 12.490 y 12.518)(reproducida con permiso de Su Majestad la Reina).

66. Donatello, *Zuccone*, 1423-1425, mármol. Museo dell'Opera del Duomo. Florencia (fotografía: Alinari).

67. Leonardo da Vinci (atribuido), *Baco*, h. 1508-1513. Louvre, París (fotografía: Giraudon).

68. Figuras de espino, en N. Tinbergen, *The study of instinct*, Londres, 1951, ilustración 20 (por cortesía de la Clarendon Press, Oxford).

69. Fougasse (Kenneth Bird), *Accident or design?*, de una hoja de propaganda para el Consejo de Diseño Industrial, h. 1945 (reproducida por cortesía del autor).

70. Pablo Picasso, *Chimpancé con su cría*, 1951, bronce. Fondo de la señora Simon Guggenheim, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

71. Pieter Bruegel el Viejo, *Dulle Griet (Loca Margarita)*, 1562. Museo Mayer van den Bergh, Amberes

72. Mancha de tinta de Rorschach, lámina v de H. Rorschach, *Psychodiagnostics*, Nueva York, Grune and Stratton, 1942 (re-

producido por cortesía de Hans Huber Publishers, Berna, propietarios del original).

73/75. La constelación del León y sus representaciones de un miriti-tapuyo y un kobéua, en Th. Koch-Grünberg, *Anfänge der Kunst im Urwald*, Berlín, 1905.

76. Caballo prehistórico procedente de Cap Blanc, cerca de Les Eyzies (Dordoña) (fotografía: Caisse Nationales del Monuments Historiques, París, con un boceto de Mark Hasselriis).

77. Cráneo modelado procedente de Jericó, h. 5000 a. C. Museo Ashmolen, Oxford (fotografía: Fondo de excavaciones de Jericó, Universidad de Londres, reproducida por cortesía de la señorita K. M. Kenyon).

78. *Prisioneros de Seti I*, h. 1300 a. C., relieve del templo de Amón, Karnak (fotografía reproducida por cortesía de A. Gaddis, Luxor, y del Instituto Oriental de la Universidad de Chicago).

79. *El sacrificio de Isaac*, pintura mural de la sinagoga de Dura-Europos, siglo III Museo Arqurológico de Damasco (fotografía reproducida por cortesía del Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad de Yale).

80. Alfred Leete, Cartel de reclutamiento, 1914 (por cortesía del Museo Imperial de Guerra del Reino Unido).

81. Andrea Riccio. *Caja en forma de cangrejo*, principios del siglo XVI, bronce. Colección S. H. Kress de la National Gallery of Art de Washington.

CAPÍTULO IV

82. *Apolo de Tenea*, siglo VI a. C., mármol de Paros, Gliptoteca de Múnich (fotografía: F. Kaufmann, Múnich).

83. *Apolo de Piombino*, h. 500 a. C., bronce. Louvre, París (fotografía: Giraudon).

84. *El joven de Critias*, h. 480 a. C., mármol de Paros, Museo de la Acrópolis, Atenas (fotografía reproducida por cortesía de Cressett Press, Ltd., Londres).

85. *Fresco de la tumba de Ra-hotep. Medum*, h. 2600 a. C., publicada en W. M. Flinders Petrie, *Medum*, Londres, 1892, ilustración XI.

86. *Mereku-ka pintando las estaciones*, h. 2300 a. C., relieve de la Tumba de Mereru-ka en Saqqara (fotografía aparecida en Wreszinski, *Atlas*, t. III, p. I; véase ilustración 54).

87. *El juicio de Paris*, vaso póntico del siglo VI a. C. Museo Antiker Keinkunst, Múnich, aparecido en A. Furtwängler y K. Reichhold, *Grirchische Vasenmalerei*, Múnich, 1904-1932, ilustración 21.

88. *El juicio de Paris*, de una copia hecha por Hierón y Macrón, h. 480 a. C. Staatliches Museum de Berlín, aparecido en E. Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe*, Berlín, 1848.

89. *Paris en el monte Ida*, pintura mural pompeyana del siglo I (fotografía aparecida en P. Hermann, *Denkmäler drr Malerei des Altertums*, Múnich, 1904, ilustración 8).

90. *El sacerdote Kuy-Em Snewy*, h. 2400 a. C., madera, procedente de su tumba, Saqqara. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

91. *Hércules matando a Busiris y sus seguidores*, de un vaso griego (el llamado «vaso de Busiris») del siglo VI a. C. Museo de Viena, ilustración 51.

92. *Seti I ataca una ciudad de Canaán*, h. 1300 a. C., relieve del templo de Mon en Karnak (fotografía publicada por cortesía de A. Gaddis, Luxor, y del Instituto Oriental de la Universidad de Chicago).

93/94. *Victoria de Alejandro sobre Darío*, h. 100 a. C., mosaico de la «Casa del Fauno», Pompeya, Museo Nacional de Nápoles

(fotografía: Fototeca Unione, Roma).

95. *Doncella cogiendo flores*, pintura mural de Stabia, siglo I. Museo Nacional de Nápoles (fotografía: Alinari).

96. R. B. Talbott Kelly, imagen de un pájaro, en R. M. Lockley, *Birds of the Sea*, Penguin. Harmondsworth, 1945 (publicado por cortesía de Penguin Books, Ltda.).

97. *El sacrificio de Ifigenia*, pintura mural pompeyana del siglo I. Museo Nacional de Nápoles (fotografía: Alinari).

98. *Leona bajo una palmera*, palacio de Asurbanipal. Nínive, Asiria, h. 650 a. C., alabastro. Museo Británico, Londres.

99. *Hombres tirando de una cuerda*, relieve de la mastaba de Ti en Saqqara, h. 2400 a. C. Con un boceto de M. Hasselriis.

100. *El emperador Justiniano y su séquito*, mosaico de San Vitale, Rávena, h. 550 (fotografía: Alinari).

CAPÍTULO V

101. Publicado en A. B. Allen, *Graphic Art in Easy Stages*, Londres y Redhill, 1940.

102. Publicado en Raymond Sheppard, *How to Draw Bids*, Londres y Nueva York, 1940 (reproducido por cortesía de The Studio, Ltd., Publishers).

103. Clase de dibujo en la época victoriana (fotografía reproducida de J. Vaughan, *Nelson's New Drawing Course*, Edimburgo, 1903, ilustración 26, publicada con permiso de Th. Nelson and Sons, Ltd., Publishers).

104. Ejemplo de orquídeas, de *Mustard Seed Garden Manual of Painting*, 1679-1701, edición litografiada, Sanghai, 1887-1888, reproducida en Maimai Sze, *The Tao of Painting*, Nueva York (Bollingen Series XLIX), 1956, y Londres, 1957, t. II, pág. 349.

105/106. Villard de Honnecourt, *Construcciones*. *La rueda de la fortuna*, h. 1235, pluma sobre pergamino. Códice francés de la Biblioteca Nacional de París, 19.093.

107. Paolo Uccello, *La cacería*, detalle, h. 1460 (reproducido por cortesía del Museo Ashmolean de Oxford).

108. Leonardo da Vinci, *Esquema del crecimiento de los árboles*. Biblioteca del Instituto de Francia, París (fotografía publicada en J. P. Richter [ed.], *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Oxford, 1939, ilustración XXVII, reproducida por cortesía de aquella institución).

109/110 *Cabezas y pies*, en Heinrich Vogtherr, *Ein fremds und wunderbarliches Kunstbüchlin*, Estrasburgo. 1538.

111. Alberto Durero, *Figura yacente*, h. 1513, del Dresden Sketchbook.

112/113 *Cabezas y cuerpos esquemáticos*, en Erhart Schön, *Underweysung der Proportion*, Nuremberg, 1538.

114. Alberto Durero, *Estudio de proporciones*, h. 1513, del Dresden Sketchbook.

115. *Dibujo esquemático*, en H. Lautensack, *Des Circkels und Richtscheyts… underweisung*, Frankfurt del Meno, 1564.

116. *Ojos*, en Odoardo Fialetti, *Il vero Modo ed ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, Venecia, 1608.

117. Agostino Carracci, *Rasgos*, dibujos, Biblioteca Real del castillo de Windsor (reproducida con permiso de Su Majestad la Reina).

118. Dibujos de *Orejas*, en Guercino (G. F. Barbieri), *Primi elementi per introdurre i giovani al disegno*, 1619; grabado por O. Gatti.

119. Odoardo Fialetti, *Orejas*, 1608, en la misma fuente que la ilustración 116.

120/122. *Orejas dibujadas al modo de Guercino y esquemas; Ciervo en esquema; Pájaros y esquema*, en Crispyn van de Passe, *Lumen picturae*, Amsterdam, 1643, ilustraciones 27, 191 y 199. Victoria and Albert Museum, Londres.

123. *Figura de academia*, en Pieter de Jode, *Varie figure academiche novamente raccolte del naturale*, Amberes, 1629, ilustración 20.

124. *Figura báquica y perfiles*, en L. Ferdinand, *Livre de portraiture requeilly des oeuvres de Josef de Ribera*, París, 1650.

125. Desnudos, en «P. P. Rubens» *Théorie de la figure humaine*, París, 1773. Se trata de una atribución espuria.

126. H. Lautensack, *Esquema de un hombre corriendo*, 1564 (idéntica fuente que la ilustración 115).

127. Frederik de Witt, *Angelillos*, h. 1660 (idéntica fuente que el frontispicio).

128. C. van de Passe, *Angelillos*, 1643 (idéntica fuente que las ilustraciones 120-122).

129. *Proporciones de un niño*, en Alberto Durero, *De symmetria humanorum corporum*, Nuremberg, 1532.

130. *Perfiles*, en H. S. Beham, *Kunst und Lerbüchlein*, Nuremberg, 1565.

131. P. P. Rubens, *Retrato de su hijo*, detalle, h. 1620. Staatliche Museen, Berlín.

132. C. van de Passe, en *Lumen picturae*, 1643 (idéntica fuente que las ilustraciones 120-122).

133. *Batalla de nieve*, dibujo infantil, en G. Kerschensteiner, *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*, Múnich, 1905.

134. Lenardo da Vinci, *Cabeza esquemática*, detalle de un dibujo que aparece citado en las ilustraciones 64 y 65 (núm. 12.513) (publicado con permiso de Su Majestad la Reina).

135. Fra Bartolomeo, *Dibujos*, Albertina, Viena.

136. Pablo Veronés, *Estudio para «Las bodas de Caná»*, detale, Kupferstichkabinett, Berlín (fotografía: W. Steinkopf, Berlín).

137. Rembrandt van Ryn. *Calvario*, detalle, Louvre, París (fotografía: Giraudon).

138. Cabezas en esquema, en J. O. Preissler, *Anleitung welcher man sich im Nachzeichen schöner Landschaften oder prospecten bedienen kann*, Nuremberg, 1734.

139. *Las proporciones de la cabeza*, en P. Camper, *The Connexion Between the Science of Anatomy and the Art of Drawing*… Londres, 1794.

140. Villard de Honnecourt, *Oso, cisne y la Jerusalén celeste*, h. 1235, pluma sobre pergamino (idéntica fuente que las ilustración 105).

141. Leonardo da Vinci, *Estudio de caballo*, h. 1505 (idéntica fuente que las ilustraciones 64 y 65 (núm. 12.336]. Publicada con permiso de Su Majestad la Reina).

142. *Modelo de cielo*, en A. Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, Londres, 1785, ilustración 18.

143/145 J. Constable, *Cielos en esquema*, dibujos basados en Cozens, h. 1800, Instituto de Arte Courtauld, Londres (fotografía realizada con el permiso de Trustees of the Home House Society, Londres).

146. J. Constable, *Estudio de nubes*, 5 de septiembre de 1822. Victoria and Albert Museum, Londres.

CAPÍTULO VI

147/149 A. Cozens, en *Un método nuevo*, 1785 (idéntica fuente que la ilustración 142).

150. Claude Lorrain, *Dibujo de paisaje*, Louvre, París.

151. A. Cozens, en *Un método nuevo* (idéntica fuente que la ilustración 142).

152. Claude Lorrain, *El Tíber antes de llegar a Roma*, pincel en bistre. Museo Británico, Londres.

153. Justinus Kerner, *Mancha de tinta*, en Kleksographien, Stuttgart, 1857.

154. Jan van Goyen, *Paisaje*, h. 1635. National Gallery, Londres.

155. Andrea Mantegna, *La virtud ahuyentando al vicio*, detalle, h. 1490. Louvre, París (fotografía: Giraudon).

156. Lucca della Robbia, *Galería de cantores*, Florencia, 1431-1438. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia (fotografía: Anderson).

157. Donatello, *Galería de cantores*, Florencia, 1433-1440. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia (fotografía: Alinari).

158. Ticiano, *Las tres edades del hombre*, detalle, h. 1510. Colección Bridgewater House de la Galería Nacional de Escocia, Edimburgo (publicada con permiso del propietario, lord Ellesmere).

159. Ticiano, *Pastor y ninfa*, h. 1570. Kunsthistoriches Museum, Viena.

160. Frans Hals, *Malle Babbe*, detalle, h. 1620. Staatliche Museen, Berlín.

161. Gerard Dou, *Mujer leyendo*, detalle h. 1630 Rijksmuseum, Amsterdam.

162. Canaletto, *Campo San Zanipolo*, h. 1740. Colección Widener, National Gallery of Art, Washington (título en catálogo: «Vista de Venecia»).

163. Francesco Guardi, *Campo San Zanipolo*, Venecia, con decoración festiva, h. 1782. Colección S. H. Kress, National Gallery of Art, Washington.

164. Thomas Gainsborough, *La esposa de John Taylor*, h. 1780-1788. Colección Mellon, National Gallery of Art, Washington.

CAPÍTULO VII

165. J. F. Peto, *Viejos recortes*, 1894. Museo de Arte Moderno, Nueva York (donación de Nelson A. Rockefeller) (fotografía: Soichi Sunami).

166. Fresco monocromo de la casa de Livia, Roma, siglo I, en *Monumenti della Pittura Antica*, Roma, sec. III, ilustración VII.

167. Ejemplo de figuras pintadas, en *Mustard Seed Garden Manual of Painting*, 1679-1701 (idéntica fuente que la ilustración 104: t. II, p. 250).

168. Artista chino desconocido, *Morada de un pescador después de la lluvia*, siglo XII o XIII: tinta y color sobre seda. Museo de Bellas Artes, Boston (publicada por cortesía de esta institución. Fotografía, cortesía de la señorita Mai-mai Sze. Véase fuente de la ilustración 104: t. I. ilustración en color III).

169. Ejemplo de letras del tipo Umbra

170. Giotto, *El juicio final*, detalle, Capilla de la Arena, Padua, h. 1306 (fotografía: Alinari).

171. Jan van Eyck, *Ángeles músicos*, altar de Gante, h. 1432. Catedral de San Bavón, Game (fotografía: Instituto Real del patrimonio artístico, Bruselas).

172. Maestro francés, *Angel organista*, en el *Libro de horas del duque de Bedford*, h. 1420. Biblioteca Nacional, Viena, cod. 1855.

173. Donatello, *El banquete de Herodes*, baptisterio de Siena, acabado en 1427 (fotografía: Brogi).

174. Alberto Durero, *El hijo pródigo*, h. 1496, grabado (fotografía: New York Public Library, colección impresa).

175. Atribuido a Annibale Carracci, *Acertijos dibujados*, h. 1600, en Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bolonia, 1678.

176. Edouard Manet, *En las carreras*, h. 1875. Colección Widener, National Gallery of Art, Washington.

177. William Frith, *Día del derby*, detalle, 1858. Tate Gallery, Londres (fotografía de A. Carlebach, Londres, publicada con permiso de Trustees).

178/179. A. Altdorfer, *Virgen entre ángeles*, h. 1525, óleo sobre tabla. Alte Pinakothek, Múnich (fotografía publicada con permi-

so de la Bayerische Staatsgemäldesammlungen).

180. Jan van Eyck, *Ángel músico*, detalle de la ilustración 171 (idéntica fuente).

181. Espiral de Fraser, en R. M. Evans, *An Introduction to Color*, Nueva York y Londres, 1948, pág. 153 (publicada por cortesía del señor Wiley and Sons, Inc., Nueva York).

182. G. D. Tiépolo, *La Sagrada Familia pasando cerca de una estatua*, 1752, aguafuerte. Colección Rosenwald, National Gallery of Art, Washington.

183. Diego Velázquez, *Las hilanderas*, detalle. h. 1656-1658. Museo del Prado, Madrid.

184. Al Capp, dibujo de *The Life and Times of the Shmoo*, Nueva York, 1955 (publicado por cortesía de Capp Enterprises, Nueva York).

185. Maria Sibylla Merian, *Serpiente, lagarto y anguila eléctrica*, h. 1700, color sobre pergamino, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt del Meno.

186. Grabado en J. Hoefnagel, *Archetypa studiaque*, Frankfurt del Meno, 1592, en el fondo Dick del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

187. Leonardo da Vinci, *Hoja de apuntes*, h. 1480, Museo Británico, Londres (cat. 98r).

188. Miguel Angel, *Dibujo para la tumba de los Médicis*, 1521, Museo Británico, Londres (cat. 28r).

189. John Constable, Boceto a lápiz para *Wivenhoe Park*, 1816. Victoria and Albert Museum, Londres.

190. Abram Games, *Cartel*, 1953 (fotografía: The Imperial Tobacco Co., Londres, reproducido con permiso de W. D. y H. O. Wills).

191. Erwin Fabian, *Cartel*, 1955 (reproducido con permiso de *Financial Times*, Londres.

192. El «ojo de buey» del London Transport (reproducido con permiso de la ejecutiva del London Transport).

193. Sheila Stratton, cartel del London Transport, detalle, 1954 (idéntica fuente que la ilustración anterior).

194. Raymond Tooby, anuncios del London Transport,

195. 1954 (idéntica fuente que la ilustración 192).

196. E. C. Tatum, cartel del London Transport, 1954 (idéntica fuente que la ilustración 192).

197. Robert Harding, cubierta de una historia de los carteles del London Transport, 1949 (idéntica fuente que la ilustración 191).

198. Perfil de una mano, reproducido por cortesía de B. A. R. Carter.

199. Saul Steinberg, dibujo de *The Passport*, Nueva York, 1954 (publicado con permiso del artista y de Harper and Brothers Publishers).

200. Saul Steinberg, Dibujos de *The New Yorker*, 18 de septiembre de 1954 (reproducidos con permiso del artista. © 1954, *The New Yorker Magazine, Inc.*).

201/ 204. Saul Steinberg, Dibujos de *The Passport* (idéntica fuente que la ilustración 199).

205. Vincent van Gogh, *Camino con cipreses*, 1889 (publicado por corresía del Rijksmuseum. Kröller Muller, Otterlo, Países Bajos).

CAPÍTULO VIII

206. William Hogarth, Cubierta para el libro del J. Kirby, *Dr. Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy*, Londres, 1754.

207. M. C. Escher, *Autre Monde*, 1947, grabado en madera con tres bloques. Fotografía extraída del catálogo de la exposición «Graphic Arts of the Netherlands Today», 1952, Stedelijk Museum, Amsterdam (reproducida por cortesía del artista).

208. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri*, ilustración en color VII, anterior a 1750, aguafuerte. Colección Rosenwald, National Gallery of Art, Washington.

209. Salomon Kleiner, *Escuela de equitación de Viena*, h. 1740, grabado.

210. Demostraciones con la silla de Ames (fotografía publicada por cortesía de la Perception Demonstration Center de la Universidad de Princeton, y de la Princeton University Press. Véase W. H. Ittelson, *The Ames Demonstration in Perception*, Princeton y Londres, 1952, ilustraciones 8.2 y 13.A1-2).

211. Alberto Durero, *Hombre dibujando un laúd*, en *Unterweisung der Messung*, Nuremberg, 1525 (fotografía: New York Public Library, colección impresa).

212. Diagrama de puertas en perspectiva (publicado por cortesía de B. A. R. Carter).

213. Anónimo, *Retrato anamórfico de Eduardo VI, de frente y de perfil*, 1546 (basado en Holbein, 1543) (publicado por cortesía de la National Portrait Gallery, Londres).

214. Pilares y columnas proyectadas en un plano (por cortesía de B. A. R. Carter).

215. Giovanni di Paolo, *La Anunciación*, h. 1440-1445. Colección S. H. Kress, National Gallery of Art, Washington.

216. Rótulos en profundidad. Anuncio de *The New York Times*, 1958.

217. Modelo de romboides.

218. Paul Klee, *Viejo vapor*, 1922, acuarela. Colección Rosenwald. National Gallery of Art, Washington.

219. Lester Beale, *Cartel*, 1952 (por cortesía del artista y de la United States Lines).

220. Alick Knight, *Cartel*, 1952 (publicado con permiso del Servicio de Correos, Londres).

221. Walter Hofmann, *Cartel*, 1951 (por cortesía de Grazer Südost-Messe, Graz, Austria).

222. Mosaico del suelo de una casa de Antioquía (idéntica fuente que la ilustración 14. Véase Stilwell ob. cit. ilustración 77).

223. Escalera (fotografía del autor).

224. Dibujo de una caja rectangular. De un libro de dibujos victoriano.

225. George Catlin, *Pequeño Oso*, h. 1838. Colección Nacional de Bellas Artes. Smithsonian Institution, Washington.

226/227. Carlo Crivelli, *Madona y niño entronizados con donante*, h. 1470. Colección S. H. Kress. Narional Gallery of Art, Washigntonton.

228. Ilusión de la relación tamaño-distancia, en W. Metzger, *Gesetze des Sehens*, Frankfurt del Meno, 1953, pág. 313 (publicado por cortesía de Verlag Waldemar Kramer).

229. Georges Braque, *Naturaleza muerta: la mesa*, 1928. Colección Chester Dale, National Gallery of Art, Washington.

230. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta*, 1918. Colección Chester Dale, National Gallery of Art, Washington.

231. Mosaico de la casa Menander en Antioquía, siglo III (idéntica fuente que la ilustración 14. Véase Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947. t. II. ilustración en color CIV b).

232. Mosaico policromado de un suelo encontrado en 1913, Settecamini, Via Tiburtina, Roma. Museo Nationale delle Terme, Roma.

233. «Figura de Thiéry», Scheidemann, ob. cit., pág. 67, ilustración 17.

234. Señal de carretera del London Transport (idéntica fuente que la ilustración 192).

235. E. McKnight Kauffer, cartel, detalle, 1916, aparecido en el *Daily Herald*, titulado *Pájaro de la mañana* (fotografía: Soichi Sunami, Museo de Arte Moderno, Nueva York, publicada con permiso de *Daily Herald*).

236. Jacques Villon, *Abstracción*, 1931. Colección L. y W. Arensberg, Museo de Arte de Filadelfia (por cortesía).

237. Jackson Pollock, *Número 12*, 1952. Colección privada, Nueva York (fotografía: Oliver Baker).

CAPÍTULO IX

238. Sasetta, *El encuentro de san Antonio y san Pablo*, h. 1445. Colección S. H. Kress, National Gallery of Art, Washington.

239. Duccio di Buoninsegna, *La llamada a los apóstoles Pedro y Andrés*, 1308-1311. Colección S. H. Kress, National Gallery of Art, Washington.

240. J. M. W. Turner, *Cerca de Venecia*, h. 1843. Colección Mellon. National Gallery of Art. Washington.

241. Fotografía realizada por Gordon Tenney, *Maestro con bola numerada* (publicada con permiso de Black Star y de Life Magazine).

242/243. Montaje del *Wivenhoe Park* de Constable (idéntica fuente que en ilustración en color I).

244. Alberto Durero, *Dibujante pintando un desnudo yacente*, grabado en madera, h. 1527.

245. Ilusiones Ópticas, Scheidemann, ob. cit., pág. 65, ilustración 3.

246. John Constable, *Apunte de Borrowdale*, 1806; acuarela. Victoria and Albert Museum, Londres.

247. John Constable, *Motivo en Wivenhoe Park*, 1817, lápiz. Victoria and Albert Museum, Londres.

248. Thomas Gainsborough, *El abrevadero*, 1777. National Gallery, Londres.

249. Thomas Gainsborough, *Dibujo basado en Ruisdael*, h. 1748. Galería de Arte Whitworth, Manchester (por cortesía del Consejo de la Galería).

250. J. I. van Ruisdael, *El bosque*, h. 1660. Louvre, París (fotografía: Giraudon).

251. Thomas Gainsborough, *El bosque de Cornard*, 1748. National Gallery, Londres (fotografía: Gallery).

252. A. Cuyp, *Dordrecht bajo una tormenta*, h. 1650. Colección Bührle, Zúrich (reproducida por cortesía de la señorita H. Bührle).

253. John Constable, *La catedral de Salisbury vista desde la pradera*, 1831. Colección lord Ashton of Hyde, Moreton-in-the-Marsh (fotografía: A. C. Cooper, publicada con el permiso del propietario).

254. Édouard Manet, *Almuerzo en la hierba*, 1863, Louvre, París (fotografía: Giraudon).

255. Marcantonio Raimondi, *El juicio de Paris*, h. 1515, grabado (fotografía: New York Public Library, colección impresa).

256. Camile Pissarro, *Bulevar de los Italianos, mañana soleada*, 1897. Colección Chester Dale, National Gallery of Art, Washington.

257. J. A. McN. Whistler, *Muelle de Chelsea, gris, plata*, h. 1875. Colección Widener, National Gallery of Art, Washington.

CAPÍTULO X

258/259 Rembrandt van Ryn, *Artemisa o Sofonisba*, 1634. Museo del Prado. Madrid (fotografía: Anderson).

260/261 Rembrandt van Ryn, *Retrato de Jan Six*, 1654. Colección Six, Amsterdam (fotografía: Rijkmuseum, con permiso del director de la colección Six).

262. Jean de Brunhoff, *Historia de Babar*, 1937 (con permiso de los editores, Methuen, Londres y Random House, Nueva York).

263. Al Capp, *The Shmoo* (idéntica fuente que en la ilustración 184).

264. Walt Disney, *Dumbo*, reproducido del film, 1941 (con permiso de Walt Disney Productions).

265/267 Rodolphe Töpffer, de *El doctor Festus*, París, 1840. Dibujado en 1829.

268. Cham, *M. de Vertpré*, de un libro del mismo título publicado anónimamente en París, 1840.

269/272 Rodolphe Töpffer, *Cabezas, perfiles, riendo, llorando. Expresiones contradictorias*, todas ellas extraídas del *Essay de Physiognomie*, 1845.

273. Guy Bara, de *Tom el viajero*, 1957 (reproducido con permiso del autor).

274. Agostino Carracci. *Caricaturas*, h. 1600 (idéntica fuente que en la ilustración 117, cat. num. 134).

275. G. L. Bernini, *Caricatura*, h. 1650. Biblioteca Corsini, Roma.

276. C. Philipon, *Las peras*, en *Le Charivari*, París, 1834.

277. *Los discípulos de Emaús*, basado en un dibujo perdido de Rembrandt, 1753, en A. Houbraken, *De Groote Schouburg*, Amsterdam, 1753.

278. Rembrandt van Ryn, estudio para *Los discípulos de Emaús*, h. 1632. Colección F. Lugt, París (fotografía: F. Lugt. publicada con permiso del autor).

279. *Narices*, de Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, según la edición de H. Ludwig, Viena, 1882.

280. Charles le Brun, *Estudios esquemáticos de expresiones*, en *Método para aprender a dibujar las pasiones*, Amsterdam, 1696. Grabados de S. le Clerc.

281. W. Hogarth, *La audiencia riente*, 1733, aguafuerte.

282. W. Hogarth, *Caracteres y caricaturas*, 1743, aguafuerte (fotografía: Nueva York Public Library, colección impresa).

283/286. *Tipos de narices y perfiles*, en A. Cozens. *Principios de belleza relativos a la cabeza humana*, 1778.

287/288. *Cabezas esquemáticas* de F. Grose, *Rules for Drawing Caricatures*, 1788.

289. Thomas Rowlandson, ilustración para *Doctor Sintaxis*, 1810; pluma y acuarela. Museo de Bellas Artes, Boston.

290. H. Daumier, *La audiencia entusiasmada*, 1864; litografía (fotografía: servicio Fotográfico de la Universidad de Yale).

291. H. B. (J. Doyle), *El discurso de Cobbett*, 1830. Victoria and Albert Museum, Londres.

291. H. Daumier, *Dos abogados*. h. 1866; dibujo. Victoria and Albert Museum, Londres.

293. H. Daumier, *Cabezas*, h. 1865; dibujo. Fogg Art Museum, Universidad de Harvard, Cambridge (con permiso).

294. James Ensor, *La vieille aux masques*, 1889. Colección Roland Leten, Gante.

295. Edvard Munch, *El grito*, 1895: litografía. Colección Rosenwald, National Gallery of Art, Washington.

296. Pablo Picasso, *Papel rasgado*, 1943, en D. H. Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, Londres, 1949.

297. James Thurber, *¿Qué has hecho del doctor Millmoss?* © 1934, *The New Yorker Magazine*, Inc. (con permiso del autor y los editores).

298. William Steig, en *All Embarrassed*, Nueva York, 1944 (publicado con permiso de Duell, Sloan and Pearce, Inc., Publishers).

299. Paul Klee, *El tímido fuerte* (*Timider Brutaler*), 1938; óleo sobre yute. Colección Hans Arnhold, Nueva York.

300. Vincent Van Gogh, copia de *El trigal* de Millet, 1890. Stedelijk Museum, Amsterdam.

301. J. F. Millet, *El trigal*, 1867. Litografía realizada por A. A. Delaunay (fotografía: J. E. Bulloz, París).

302. Piet Mondrian, *Pintura I*, 1926. Legado de K. S. Dreier, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

303. Gino Severini, *Jeroglífico dinámico del salón de baile Tabarín*, 1912. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

304. Lorenzo Lotto, *Alegoría*, 1505. Colección S. H. Kress, National Gallery of Art, Washington.

305. *Los cinco órdenes de la arquitectura*, 1562. En G. B. Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura…* (en una edición probablemente impresa en Roma el año 1617)(fotografía: Columbia University Libraries).

306. Nicolás Poussin, *Recogida de las cenizas de Focio*, 1648. Colección del conde de Derby, Prescot, Lancashire (fotografía: Fleming, publicada con permiso del conde de Derby).

307. Claude Lorrain, *Paisaje con Moisés y la zarza ardiendo*, 1664. Colección Bridgewater House, Galería Nacional escocesa, Edimburgo (reproducido con permiso del propietario, lord Ellesmere).

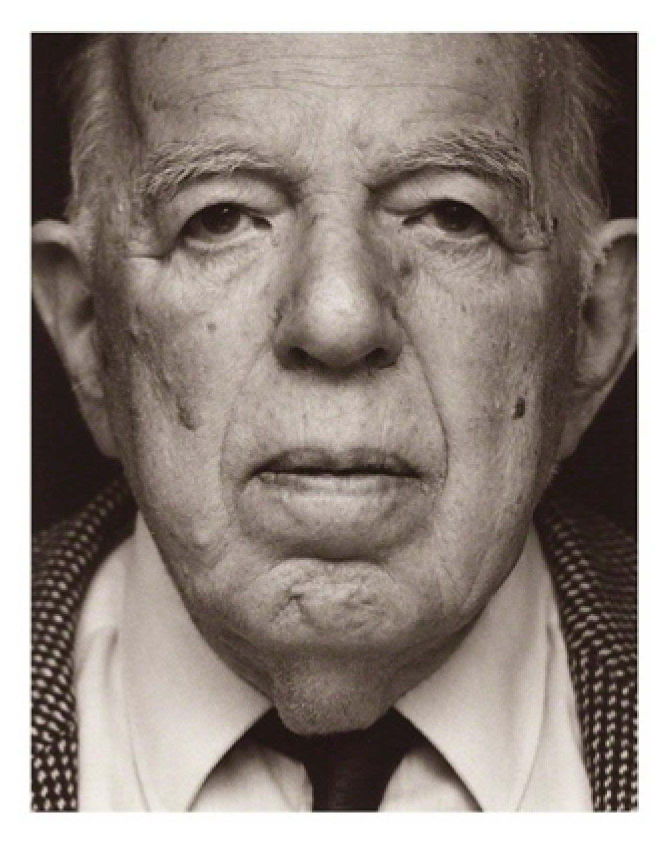
308. Solomon Gessner, *Escena de un bosque*, h. 1760; aguafuerte.

309. Antony Warerloo, *Escena de un bosque*, h. 1650; aguafuerte.

310. John Constable, boceto para *Granja en el valle*, h. 1835. Victoria and Albert Museum, Londres.

311. John Constable, boceto para *Granja en el valle*, h. 1835. Victoria and Albert Museum, Londres.

312. John Constable, *Granja en el valle*, h. 1835. Tate Gallery, Londres (publicada con permiso del Trustees).



El profesor ERNST H. GOMBRICH fue uno de los más grandes historiadores del arte. Nacido en Viena en 1909, se incorporó en 1936 al cuerpo facultativo del Warburg Institute de Londres, del que fue director, a la vez que profesor de historia de la tradición clásica en la Universidad de Londres desde 1959 hasta su jubilación en 1976. Falleció en Londres en 2001. Su obra más celebre, *La historia del arte*, publicada por primera vez en 1950, va en la actualidad por su decimosexta edición. Es autor también de *El sentido del orden* (1979), así como de once volúmenes de ensayos y reseñas, todos ellos publicados por Phaidon en inglés.

Notas

[1] Véase Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbol* (Indianápolis, 1968). (Quisiera mencionar que este autor me permitió citar una carta dirigida a mí en la que disociaba sus opiniones de las de los extremistas; véase *The Image and the Eye* (Oxford, 1982), p. 284). Véase también Norman Bryson, *Vision and Painting, the Logic of the Gaze* (Londres, 1983) (versión castellana: *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Alianza Editorial, Madrid, 1991). Para ampliar la historia de este enfoque, véase mi artículo «Voir la nature, voir les peitres», en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, vol. 24 (verano de 1988), *Art de voir, Art de décrire II*, págs 21-43. <<

[2] Karl Bühler, *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache* (Jena, 1934; Stuttgart, 1982) (versión castellana: *Teoría del lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid, 1985), comentado en Klaus Lepsky, «Art and language: Ernst H. Gombrich and Karl Bühler's Theory of Language», en R. Woodfield (ed.), *Gombrich on Art and Psychology* (Manchester, 1996), págs 27-41. <<

[3] En una polémica que inicié en el *Times Literary Supplement*, el profesor Humphrey Tonkin, del Departamento de Humanidades de la Universidad de Connecticut, se mostró en desacuerdo con mi interpretación, pero señaló que la letra «O» pronunciada como tal solía representar también al cero en la época de Shakespeare. Véase el *Times Literary Supplement*, 14 de abril de 2000, pág. 21. <<

[4] *Historias*, libro II (versión castellana: Akal, Madrid, 1994). <<

[5] Tito Livio, XLV.xxviii.5, citado en Hans Schrader, *Phidias*, Frankfurt, 1924, pág. 14. <<

[6] *Recuerdos de Sócrates* (versión castellana: Gredos, Madrid, 1993). <<

[7] *Los diez libros de arquitectura* (versión castellana: Akal, Madrid, 2001). Véase también mi libro *Norm and Form* (Londres, 1966) (versión castellana: *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1984). <<

[8] He comentado más extensamente esta actitud en mi libro *Symbolic Images* (Londres, 1972) (versión castellana: *Imágenes simbólicas*, Debate, Madrid, 2001). <<

[9] Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France* (París, 1908), comentado en el capítulo «Paintings on Walls» de mi libro *Uses of Images* (Londres, 1999), pág. 29. <<

[10] John Mayne (ed.), C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable* (Londres, 1951), pág. 106. <<

[11] «Elle [la peinture] ne se justifie que si on la considère comme une création de signes et non d'objects feints». Véase «Voir la nature» (*op. cit.*, nota 1), pág. 31. <<

ÍNDICE